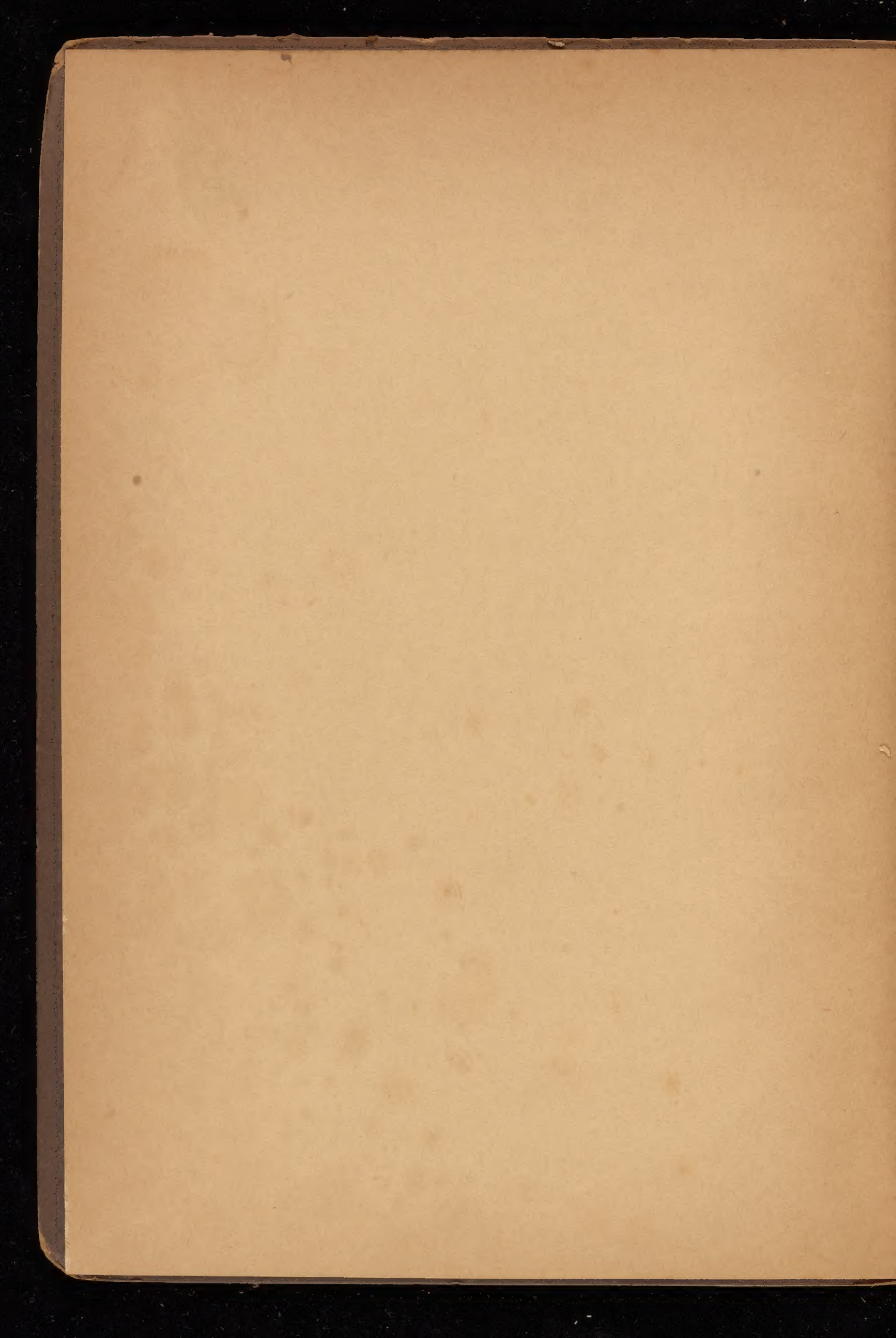
ORBIS PICTUS

BAND 7

AFRIKANISCHE PLASTIK

ERNST WASMUTH A.G. BERLIN





ORBIS PICTUS / WELTKUNST-BÜCHEREI
HERAUSGEGEBEN VON PAUL WESTHEIM

CARL EINSTEIN

AFRIKANISCHE PLASTIK

VERLAG ERNST WASMUTH A.G. BERLIN

DRUCK VON J. B. HIRSCHFELD (A. PRIES) IN LEIPZIG

DEM MALER KISLING
IN ALTER FREUNDSCHAFT
GEWIDMET

*

Exotismus ist oft unproduktive Romantik, geographischer Alexandrinism. Hilflos negert der Unoriginelle. Jedoch wird der Wert afrikanischer Kunst durch Unfähigkeit belangloser Leute nicht gemindert. Ich betrachte afrikanische Kunst kaum unter dem Aspekt des heutigen Kunstbetriebes; nicht um Anregung erlauernden Unproduktiven einen Dreh (neuen Formenschatz) zu starten, vielmehr aus dem Wunsch, daß kunstgeschichtliches Untersuchen afrikanischer Plastik und Malerei beginne. Die Ethnographie hat ihre erste Aufgabe gelöst, indem sie die Gesamtkomplexe der Forschung aufstellte. Sie verändert nun Methode und Gesicht, damit Einzelfragen behandelt werden. Aus der Differenzierung der Völkerkunde gewinnt der Kunsthistoriker neue Aufgaben.

In dem vorliegenden Buch wird bescheidener Beginn gegeben. Es fehlte die Hilfe ausländischer, unentbehrlicher Sammlungen. Jedoch, was peinlicher uns hindert: Bei dem Betrachten afrikanischer Kunst missen wir den Anhalt eindeutiger Geschichte, fixierte Zeit. Afrikanische Geschichte dämmert in überwucherter eingestürzter Familien- oder Stammüberlieferung. Vieles über Afrika Mitgeteilte ähnelt einer schönen, bodenlosen Erzählung. Zeit und Raum verharren fragwürdig im ungewissen Schlummer des Mythologischen; das Bestehende weist vehementen Verfall oder solch verzerrende Entartung auf, daß Rückschlüsse aus Gegenwärtigem die afrikanische Vergangenheit allzusehr mindern.

Afrikas kulturschaffende Kräfte sind beträchtlich erschöpft. Die alte Überlieferung zerbröckelte unter der Kolonisierung, angestammtes Vorstellungsgut mischte sich importierter Anschauung. Aus diesem Verkuppeln geistig fremder Dinge ergaben sich schwer durchdringbare Verschwommenheit, inneres Wanken und eine fast kindliche Launischkeit der afrikanischen Mentalität. Das Ungewisse, Fragwürdige dieser Vorstellungsbezirke dürfte eine geschichtliche Enderscheinung sein. Mit Vorsicht möge man afrikanische Historie rekonstruieren; denn leicht gerät man ins Idealisieren und läßt sich von den modischen Vorstellungen einer romantischen Primitive betäuben.

Das afrikanische Klima gestattet den Zeugnissen der Vergangenheit nur kurze Dauer. Andererseits bewirkt das Völkergeschiebe in Afrika, das Jahrhunderte hindurch diesen Kontinent beunruhigt, ein Zittern und Zerren der staatlichen und kulturellen Gebilde. Es scheint, daß afrikanische Kunstfertigkeit im letzten Verfall steht. Die Eingeborenen kennen häufig die Bedeutung ihrer alten Kunst nicht mehr, und oft wandelte sich ängstliches Verbergen des ehrfürchtig geliebten Kunstbesitzes zu achtlosem Unverständnis eigener Geschichte.

Die west- und zentralafrikanischen Reiche, die ein bedeutendes Kunsterbe hinterließen, bestehen nicht mehr. Man denke dabei an das Königreich Benin, das Lundareich, das Reich des Kashembe und andere Staatengründungen.

Frei gestehe ich die Schwierigkeiten ein, afrikanische Kunst zu erklären. Allzu flink will man dieser Kunst Absichten und Probleme zuschieben, die den heutigen Künstler bedrängen. Ich verkenne nicht, daß die afrikanischen Bildhauer Formprobleme lösten, um die heute man sich müht. Jedoch läßt sich aus dieser Feststellung heraus keine genügende Erklärung afrikanischer Kunst gewinnen.

Zunächst mag es verführerisch, ja überzeugend erscheinen, aus stilistischen, sog. Entwickelungsreihen geschichtlichen Ablauf zu errechnen. — Aber Ehrlichkeit fordert das Geständnis, daß wir keine Gesetze kennen, wonach Stilgeschichte verläuft. Das Primitive kann Beginn oder Verfall einer Kunst bezeichnen; der Grad technischer wie formaler Vollendung wird nicht allein durch zeitliche Momente, auch persönliche Begabung bestimmt. Von abgestandenen, langweilenden Expressionismen aus läßt sich der Umfang afrikanischer Kunstfertigkeit nicht bezirken; mit einigen modischen Begriffen oder umschreibenden Truks ist wenig getan. Glücklicherweise ist afrikanische Kunst stärker als afrikanische Mode. Mit hochstapelndem Gefühl und neu schablonierten Idiologien, die eine verzweifelte Ähnlichkeit mit Einbildungen besitzen, ist nichts gewonnen. Vor allem möge man nicht aus afrikanischen Bildwerken die magere Vorstellung einer primitiven Kunst herauslesen wollen. Eine beträchtliche Anzahl afrikanischer Plastiken ist alles andere, nur nicht primitiv, auch nicht unter allen Umständen konstruktiv. Die Verlegenheit, eine formale Analyse geben zu können, verleitet dann zu psychologischem Beriechen, wiewohl wir den objektiven seelischen Inhalt dieser Arbeiten kaum annäherungsweise erfassen können. Man erzählt dann leichtfertig mit überlegenem Behagen von Empfindungen, die man hineinsehen möchte und betäubt einer unverstandenen Sache einbildet. Das Betrachten afrikanischer Kunst ist im gleichen Maße aus dem romantischen wie dem nur ethnologischen Stadium zu lösen. Hierzu bedarf es der Zusammenarbeit der Ethnologen und Kunsthistoriker.

Schon der Versuch, afrikanischen Kunstbestand überzeugend zu gruppieren, bereitet ungemeine Schwierigkeit und mahnt unsanft an unser geringes Wissen über Afrika. Die geographische Aufteilung afrikanischer Kunst, die anfänglich einleuchtet, erweist sich bald als unzulänglich. In gleicher Gegend finden wir oft widerstreitende Formabsichten, die gleichzeitig auftreten. Es ist bequem, von der Kunst einer Landschaft ein bestimmtes Bild zu zeichnen, wenn man Gegensätzliches rücksichtslos ausschaltet. Nehmen wir z. B. ein Kunstwerk des Kongobeckens: Oft ist es unmöglich zu bestimmen, von welchen Stammesangehörigen der Gegenstand verfertigt wurde. In diesem Gebiet schlingert seit langem ein ständiges Drängen und Schieben der Bevölkerung. Die Stämme sind geographisch nicht nur nebeneinander gelagert, in gleichem Maße queren sie sich. Wie soll man dort unfehlbar den Stamm definieren, der seit dem Verschwinden der bedeutenden Reiche wieder gänzlich in die Familienzusammengehörigkeit zurücksank. Als dort die großen Reiche bestanden, wurde mancher Stamm absorbiert, die Urfamilien der Häuptlinge wurden in den großen politischen Reichskomplex einbezogen. Stamm bedeutet dort weniger eine schroffe ethnische Trennung als Abstammung oder verwandtschaftliche Beziehung zu irgendeiner Häuptlingsfamilie, einer Familie von heiligem Blut. Vom Stamm zu unterscheiden ist das meist fragile, elastische Reich das mehrere Stämme umfaßt, die von einem herrschenden Oberstamm überlagert werden.

Infolge solch unübersichtlicher Verhältnisse ist man leicht versucht, die Kunst eines Stammes oder einer Gegend besonders hervorzuheben und aus dem stilistischen

Gesamt zu reißen, vielleicht wegen irgendwelcher technischer Besonderheit. So geschah es z. B. mit der Beninkunst und der Buschmannmalerei. Über dem technisch Besonderen, das aus der Verworrenheit hervorleuchtet, möge man das stilistisch Gemeinsame anerkennen. Die Beninbronzen z. B. verlieren den verwirrenden Charakter einer technischen Abnormität, wenn man sie im Zusammenhang mit der Jorubakunst untersucht und ihre Weiterbildung in Kamerun verfolgt.

Doch mag man Erklärungsversuche vorsichtig und mit Einschränkung aufnehmen; denn überall, wo wir in Afrika hinschauen mögen, finden wir dicke Bündel unentwirrbarer Fragen, wovor bereits die Problemstellung delikat ist. Die Frage der Jorubakunst ist so wenig gelöst wie die der Beninbronzen oder der Simbabyeskulpturen. Stets drängt sich die Frage der Herkunft und Wanderung der afrikanischen Kunstformen auf. Man möchte sich mitunter der erklärenden Hilfe der Mythen bedienen, um wenigstens den Sinn der Darstellung zu bestimmen. Doch gehören Mythen und Plastiken oft gänzlich verschiedenen Überlieferungsströmen an. Neue Stämme mit anders gefärbter Mythologie überzogen die älteren Bewohner, der Erobererstamm drängt vorgefundenem Kunstgut die mitgebrachte Mythologie auf, die Mythen entarten in der Christianisierung, und die Bedeutung des Werkes verschiebt und verdunkelt sich. Vor alten afrikanischen Dingen müssen wir das gleiche antworten, wie viele Eingeborene: wir wissen es nicht. Afrika, worin sterbende sowie aufwachsende Völker umherbrodeln, entzieht sich mit glatter Haut europäischer Wißbegier.

Man nennt die afrikanischen Statuen oft Fetische und jeder gebraucht dies Wort; doch erklärt es nichts, bedeutet alles mögliche und verdeckt den Sinn dieser Skulpturen und vor allem unsere Unkenntnis. Unter der Bedeutungsmasse dieses Wortes verdunstet der genaue Sinn des Gegenstandes ins Vage. Ergeht es uns doch nicht besser mit den sog. geistigen Begriffen von heute, die sich nach Behagen definieren lassen. Was heißt uns nicht alles Geist, Form usf. Der Philosoph definiert seinen Begriff von Form jedoch kaum den Gesamtinhalt des Begriffs, den labil wiegenden Bedeutungskomplex, den eine Zeit damit verbindet. Man gibt eine Färbung, einen Akzent. Diese gelebten Dinge bleiben theoretisch unfaßbar, da sie in zahllosen Varianten erlebt und empfunden werden. Die Abstraktion verharrt distanziert vom Gegenstand und hieran ändert kein Stapel aufgehäufter Kommentare. Ich wies bereits hin, wie gefährlich es ist, die seelische Stimmung eines exotischen Werkes erklären zu wollen. Hier können üble Irrtümer unterlaufen. Ein Gesichtsausdruck, der uns heiter dünkt, mag dem Neger aufscheuchenden Schrecken eingejagt und eine Miene, die uns furchtbar erscheint, mag ihn fröhlich gestimmt haben. Dinge, die uns als beiläufiges Detail anmuten, mögen dem Neger Ungemeines bedeuten und der Statue erst Daseinsrecht geschaffen haben. Die psychologische Einfühlung wie die nur formale Betrachtung sind von begrenztem Erkenntniswert, und erzeugen einseitig durchgeführt Verwirrung. Beschäftigt man sich länger mit afrikanischer Kunst, so verstärkt sich das respektvolle Gefühl peinlicher Unsicherheit und man möchte immer vorsichtiger werden. Bei der Betrachtung des einzelnen Stückes drängen sich gefällig betäubende Hypothesen auf; entzückt glaubt man einer Lösung sich zu nähern, die, auf längere Skulpturenreihen angewandt, wir mit ärgerlichem Bedauern verdunsten sehen.

Trotzdem, stärker als Hypothesen, überzeugt uns eines: die stilistische Einheit afrikanischer Kunst. Fern von ethnologischen Fragestellungen dürfen wir die formale Verwandtschaft afrikanischer Skulpturen verfolgen; ein geringer Trost. Da die

Möglichkeiten formaler Bildung begrenzte sind, bedarf es erheblicher Naivität, wenn man jedem Stamm oder Landschaft besondere Lösungen auf den Leib schriftstellert. Soweit reichen unsere Kenntnisse und die Hilfe vergleichender Stilistik nicht. Umgekehrt, verschiedene Zeiten und Länder erzeugten formal betrachtet öfters Ähnliches. Man bedenke die Verwandtschaft sog. primitiver Kunst z. B. der Höhlenmalereien oder die Neigung absteigender Zeiten in nachahmenden Archaismen primitiv sich zu gehaben.

Beim einzelnen Künstler bereits beobachten wir ungemeine Änderungen des stilistischen wie technischen Ausdrucks, die nur durch die zufällige Kenntnis, daß diese diskrepanten Dinge von ein und demselben Künstler herrühren, verkleistert werden. Versuchslustig geht der Begabte gleichzeitig entgegengesetzten Lösungen nach; so kann man bei Poussin, Dürer oder Cezanne geradezu von der Dialektik ihres Schaffens sprechen. Kennt man die banale belanglose Tatsache, daß solch verschiedene Dinge einer Hand entstammen, wagt man gern ästhetische oder psychologische Ergüsse. Solches verbietet sich bei afrikanischer Kunst automatisch, da wir keine Künstler kennen. Hypothesen verrauchen dann leicht zu schönen Märchen. Formales Erklären möchte uns bindend erscheinen; ob aber solche Schlüsse afrikanisch gesehen stimmen, wer kann dies behaupten? Gewiß mag Kunst gesetzmäßig sein oder den Heutigen gern so erscheinen, da man recht dogmatisch gestimmt ist. Doch nicht immer wird sie im Bewußtsein dieser Gesetzmäßigkeit gebildet. Ich spreche hier nicht vom albernen, blöd wirtschaftendem Genie schlechter Romane: aber Absicht eines Künstlers verläuft oft in anderer Richtung als die Deutung des berufsmäßigen, schlecht entlohnten Erklärers.

Im ganzen wage ich die Behauptungen meines ersten Buches aufrecht zu halten: die afrikanische Plastik zeigt kubische Lösungen seltener Reinheit und Konsequenz. Sie verfolgt die Probleme räumlicher Bindung und Konzentration; hierin kommt ihr ägyptische Plastik am nächsten. Im Gegensatz zur afrikanischen Kunst sucht die ozeanische im großen ganzen die ornamental dekorativen Probleme der Raumauflösung und spielt vollendet mit den Mitteln der Raumunterbrechung, des unermüdlich variierten Raumintervalls.

Mit dem beginnenden Kubismus untersuchten wir die afrikanischen Kunstwerke und fanden vollendete Beispiele. Bei diesem Standpunkt bedeuten uns die hocheingeschätzten Künste von Jorubaland und Benin trotz ihrer technischen Feinheit nichts Entscheidendes für afrikanische Kunst. Zur Urteilsbildung genügt nicht Einstellung auf technisches Geschick oder Bewerten des sog. lebendigen Eindrucks. Doch lehren uns die Künstler jener Landschaften, daß man afrikanische Kunst nicht auf festgelegte Formel hin anschauen darf. Man spricht oft von der Differenzierung der kontinentalen Kultur oder Kunst. Nicht minder abgestuft bietet sich uns die fragmentarische Übersicht afrikanischer Kunst dar; man lasse sich nicht durch das Schlagwort der primitiven Kunst der Naturvölker zu einer falschen und engen Einstellung verführen. Die Tatsache der Abgestuftheit afrikanischer Kunst deutet auf langwierige Bildungsvorgänge, deren Ursprung und Verlauf bisher im Unbekannten liegen.

Mag die afrikanische Kunst fremde Einflüsse und außerafrikanische Formen aufgenommen haben, etwas bleibt: ein außerordentliches und eigentümliches Formenrepertoire, das der afrikanischen Erde angehört. Die afrikanische Kunst enthält Lösungen des Plastischen, Ornamentalen und Malerischen, die berechtigen, diese neben jede andere Kunst zu setzen. Bleiben auch Inhalt wie geschichtliches Fixieren

dieser Formprovinz vorläufig ungeklärt, so muß sie neben ozeanischer und amerikanischer Kunst in den Kreis der Kunstforschung ohne Einschränkung aufgenommen werden.

Einleitend bemerke ich: Ich gebe in diesem Band Beispiele afrikanischer Kunst aus dem Jorubaland, Benin, Gabon, Angola, dem Vatschivokoeland, dem Kasaigebiet, Urua, sowie ein Beispiel der Simbabyekunst aus dem Mashonaland. Die Folge afrikanischer Kunst, die hier geboten wird, ist nicht vollständig. Ich ließ die Kunst der Sierra Leone, der Elfenbeinküste sowie die stark arabisierte des nördlichen Nigerbogens beiseite. Französisch-Kongo ist schwach vertreten. Zahlreiche bedeutende Beispiele von der Elfenbeinküste und Französisch-Kongo findet man in meinem ersten Band. Raummangel sowie die Zeitläufte veranlaßten diese Einschränkung. Trotzdem gewährt die vorliegende Arbeit einen Überblick über den westafrikanischen Kunstkreis und veranschaulicht dessen Geschlossenheit.

Mit der Jorubakunst gelangen wir in ein Zentrum des westafrikanischen Kunstkreises. Man betrachte diese Kunstprovinz nicht als isoliertes Wunder, vielmehr im Zusammenhang mit der Kunst von Benin und Kamerun. Hier ist ein engverbundener Komplex gegeben, der, allerdings entsprechend der geschichtlichen und geographischen Verschiedenheit, technisch modifiziert auftritt. Bei den Beninleuten fand man die Überlieferung, daß die herrschende Oberschicht aus dem Jorubalande kommt. Die Bini besitzen die gleichen Tiersymbole, eine ähnliche Ornamentik und dieselben Kompositionen wie die Joruben. Wiederum, konnte Ankermann feststellen, daß die Bewohner des Kameruner Graslandes von Norden einwanderten und von dort Schnitzkunst und Keramik brachten; ebenso kam der Gelbguß mit den dem Grasland zuflüchtenden Stämmen von Nordosten aus Tikar nach Kamerun. Somit ist der geschichtliche Konnex dieser engverwandten Kunstprovinzen aufgezeigt. Um darauf hinzuweisen, wie weit dieser Kunstbezirk nach Süden sich erstreckt, bemerken wir, daß wir eine der Jorubaornamentik verwandte Dekoration bei den Bakuba, die zwischen Sankuru und Kasai sitzen, vorfinden. Auch hier besteht die Überlieferung, daß diese Stämme vom Norden kamen. Wir werden diese Verwandtschaft und Geschlossenheit des westafrikanischen Kunstkreises oft feststellen, veranlaßt durch stilistisches Zusammengehören sowie die Gleichartigkeit der Themen.

Zunächst ist die Verbindung zwischen Joruba und Benin zu begründen. Wir finden dort verwandte gegenständliche Darstellung; die gleichen Totemtiere wie Wels Schlange, Widder, Eidechse usf. Ich weise auf die gleichen Reiterdarstellungen beider Landschaften hin; die von Frobenius Ifabretter benannten Gegenstände ähneln auffallend Bronzeplatten aus Benin, wie sie Pitt Rivers auf Tafel 18 und 21 seines Buches abbildet. Die im Jorubaland von Frobenius gefundenen Tonköpfe, die jetzt im Berliner Völkerkunde-Museum aufgestellt sind, galten für isolierte Wunder afrikanischer Kunstfertigkeit und man sah sich veranlaßt, sie weit zurückzudatieren. Man muß sie aus stilistischen Gründen in Zusammenhang mit den Beninköpfen rücken und jene dürften kaum erheblich älter sein als die Beninbronzen. Eine bequeme Verbindung zwischen den Frobeniusschen Tonköpfen und der Beninkunst gibt der Beninkopf von Rushmore, der in Luschans „Altertümer von Benin“ abgebildet ist.

Die Gleichheit der Themen Benin- und Jorubakunst wird schon durch die gleichen Kulte gerechtfertigt. Ein älterer englischer Berichter, Burton, schreibt: „Die Religion der Bini erkannte ich sofort als die verworrene und geheimnisvolle

Mythologie von Joruba. Hier wird auch Schango, der Gott des Donners, verehrt." Gallaway, ein anderer Berichter, nennt Benin eine mächtige Theokratie, ähnlich der jorubischen. Da Benin- und Jorubakultur identisch sein dürften, geht es nicht an, Jorubaplastiken ohne besondere Gründe weit hinter Beninarbeiten zu datieren. Stilistisch gehören jedenfalls die Jorubaköpfe des Berliner Museums zu den Beninbronzen.

Tafel 1.

Dieser Widderkopf weist gleichen stilistischen Ausdruck auf wie die bekannteren Leoparden- oder Elefantenköpfe aus Benin, die dort in Elfenbein oder Metall angefertigt wurden. Die Joruba- wie die Beninkünstler drängen die Hörner in die Fläche. Die kaum modellierten Augen werden strahlenförmig umkränzt. Wie bei Benintierbildern wird die Nase als Längenachse durch das Gesicht gelegt.

Ähnliche Widdermasken wurden im Kameruner Grasland aufgefunden.

Tafel 2.

Wir verwiesen bereits auf die Verwandtschaft der Ifabretter mit den Beninbronzeplatten. Die Ifabretter dienen zur Weissagung vermittelst Palmkernen. Den bewegten Reliefstil sehen wir auf den Elfenbeinschnitzereien der Bini, vornehmlich den geschnitzten großen Elfenbeinzähnen. Die Flachmaske, die das Brett beherrscht, erinnert an zahlreiche Beninköpfe und weiterhin an Kameruner Tanzaufsätze. Ich möchte darauf hinweisen, daß die Deckel der Kästen, welche die Bakuba zur Aufbewahurng von Farbstoff anfertigten, zu ähnlichen Flachmasken ausgeschnitzt sind, wie man sie auf den Ifabrettern sieht.

Tafel 3.

Schmuckbrett eines Schangopriesters. Man vergleiche das schmückende Wulstornament dieses Stückes mit der Ornamentik an Sesseln, Bronzeplatten oder Gefäßen aus Benin. In gleicher Weise scheint ein Zusammenhang mit der Ornamentik der Kasaistämme vor allem der Bakuba zu bestehen. Die eindringende Untersuchung der afrikanischen Ornamentik überschreitet die Aufgabe unseres Buches. Das freiplastische Mittelköpfchen erinnert ohne weiteres an Benin- und Kamerunköpfe. Vor allem an Köpfe, die wir in Kamerun an Sesseln oder Türpfosten kennen.

Tafel 3 rechts.

Elfenbeinfragment Benin. Eine durchaus gleiche Lösung des Kniens finden wir an einer Jorubaausgrabung, einem 8 cm langen Quarzgriff aus Ife, der im Berliner Museum für Völkerkunde ausgestellt ist. An beiden Stücken sind die Beine ornamental über den Ellbogengelenken durchgezogen, die Hände stützen das Gesicht. Gleiche Lösungen finden wir bei kleinen Kameruner Fetischfiguren aus Ton. Wir stellen fest, daß im Kameruner Grasland der Beninstil am längsten erhalten wurde. Vielleicht blieben die dort wohnenden Stämme dank rechtzeitiger Abwanderung vor der Entartung des Beninstils bewahrt, oder der degenerierte Küstenstil erholte sich im Grasland. Letztere Annahme dürfte wahrscheinlicher sein, zumal wir bei vielen Kameruner Jujutanzaufsätzen Typen des späteren Beninstils kennen. In der Isolierung Kameruns, durch die Gebirge gesichert, auferstand der Beninstil in eigentümlicher Stärke, erlebte eine bäuerliche Renaissance und warf europäische Einflüsse ab, die den Küstenstil beeinflußt hatten; man wurde wieder überzeugend afrikanisch. Allerdings die Technik des Metallgusses wurde im Grasland stark eingeschränkt, da dort die europäische Einfuhr des Metalls fehlte.

Tafel 4.

Reiterstandbild. Diese Plastik dürfte den jorubischen Donnergott Schango, getragen von der Göttin Oja, darstellen. Im Stile durchaus ähnliche Reiterbilder finden wir bei den Binis. Vor allem erinnere sich man der Reliefs, worauf Edle von Benin abgebildet werden, die von kleinen Seitenfiguren begleitet sind. Andererseits entsprechen diesen beninschen Reliefdarstellungen Kompositionen, die wir auf jorubischen Tontöpfen finden. So entspricht ein im Berliner Museum befindlicher Tontopf aus Joruba kompositionell durchaus den Beninreliefs, worauf Männer mit Welsbeinen dargestellt werden. Die Trägerin des Reiters erinnert an die figurierten Kamerun- und Uruasessel, die auf späteren Blättern unseres Buches gezeigt werden. Es gibt eben einen bestimmten Vorrat afrikanischer Bildmotive, die im ganzen westafrikanischen Kulturkreis verarbeitet und abgewandelt werden. Unwillkürlich erinnert uns das jorubische Reiterstandbild an frühromanische Arbeiten. Ich weise auf eine überraschend ähnliche süddeutsche Schachbrettfigur des 14. Jahrhunderts hin, die sich im Kaiser-Friedrich-Museum befindet. Irgendwie überredet uns die Verwandtschaft der afrikanischen Kulturen zu der Annahme, daß diese Kultur entstand, als heute getrennte Völkerschaften, die kaum noch voneinander wissen, früher einmal enger beisammen saßen, ehe sie, vielleicht aus dem Völkerbecken Abessyniens, nach Süden und Westen abwanderten. Wir möchten noch einmal daran erinnern, daß man aus der Ähnlichkeit beninscher und jorubischer Plastik schließen kann, daß die letztere nicht erheblich älter sein dürfte als die beninsche.

Tafel 5.

Ein Holzrelief aus Joruba. Zeigt die afrikanische Skulptur eine besondere plastische Energie, so verharren Reliefs oft in stillem, einfachem Flächenspiel ohne Modelé. Man hüte sich jedoch vor Allgemeinerung. Gerade ältere Stücke, wie das abgebildete Ifabrett oder Beninreliefs, sind dramatisch bewegt gebildet. Sicher ist das Ifabrett älter als dieses Flachrelief; dabei ist das jüngere Stück primitiver und einfacher gearbeitet. Kunst bildet sich eben nicht unter allen Umständen vom Einfachen zum Zusammengesetzten und gewiß verlaufen Stiländerungen oft im umgekehrten Sinn. Dies Relief ist ein schönes archaisierendes Stück; sein Verfertiger suchte vielleicht die Ruhe vor der Verwilderung des heimischen Stils. Ob dies sich primitiv Geben ein bewußtes Archaisieren war oder ob wie im alten Ägypten zwei entgegengesetzte Stilarten gleichzeitig parallel liefen? Beides ist schwer zu entscheiden. Jedenfalls, diese primitive Geste ist mehr gewesen als stumpfes Dösen; denn wenn irgendwo Kunstüberlieferung bestand, dann in Afrika, wo Kunstübung noch heute an bestimmte Familien gebunden ist, wo es zur Zeit der großen Reiche Hof- oder Priesterkunst gab, die, man kann sagen, von einer Kaste geübt wurde. Bei solcher Überlieferung entsteht notwendig ein vollwertiges Kunstbewußtsein, das allerdings im großen ganzen heute verschüttet ist.

Mit den afrikanischen Reichen und Dynastien brach die Überlieferung entzwei, und zwar nicht nur der Kunst, auch der zentralafrikanischen Religionssysteme. Reste einer Kunstüberlieferung, die das einzelne formale Motiv bewußt bewahrt und von anderen unterscheidet, fand man noch bei den Bakubas, die jedes Formmotiv einer Weberei oder Schnitzarbeit mit besonderem Namen bezeichnen. Den ruhigen ebenen Flächenstil unseres Jorubareliefs finden wir bis zum Kasai und Sankuru herunter an vielen Türen, Pfosten und Truhen. Das schönste Stück dieser Gattung ist wohl eine Truhe des Tervuerener Kongomuseums, die dort

als Bakuba-Arbeit bezeichnet ist. Dies Stück gibt eine überraschende Verbindung zwischen zentralafrikanischen Holzreliefs und den Buschmannmalereien. Die stilistische Ähnlichkeit mit letzteren überzeugt ungemein, so daß Dr. Maaß vom Kongomuseum diese Truhe als Buschmannarbeit ansprach.

Wir gelangen nun zu den bekannteren Typen der Beninbronzekunst. Diese steht dem üblichen Europäer wohl am nächsten. Er findet dort einen für afrikanische Begriffe ziemlich starken Naturalism und freut sich der Gelegenheit, Technisches, Übung und Geschick, bestaunen zu dürfen. Nichts verdächtigt jedoch die künstlerische Qualität dieser Bronzen peinlicher als ihre Nähe zu europäischem Durchschnittsgeschmack. Ähnliche Übersteigerung afrikanischen Kunstschaffens erblicken wir in den überschätzten Tonköpfen und dem Bronzekopf des Olokun aus Jorubaland. Technisch gesehen sind dies Rekordleistungen, stilistisch nicht. Will man stilistisch reine afrikanische Kunst kennen lernen, beschäftige man sich mit der Kunst von Kamerun, wo die Beninverfeinerung, die einen Beigeschmack von Import behält, abgelegt und wieder große einfache Formen gefunden wurden; man betrachte die Erzeugnisse der Elfenbeinküste, des Gabon, der Kasai und Tanganjikadistrikte.

Wie kam nun diese raffinierte Kunst nach Benin? Nach einer Überlieferung der Bini wurde die Bronzegußtechnik durch König Essige, den Zehnten der Königsdynastie, überraschend eingeführt. Man kennt jedoch eine andere wahrscheinlichere Überlieferung, wonach die Könige von Benin aus Ife, dem Jorubaland, kamen und von dort die Kunst mitbrachten. Diese letztere Fassung wird durch die gemeinsamen Eigenschaften von Benin- und Jorubakultur gestützt. Die Beninleute erhielten das Gußmetall hauptsächlich von seefahrenden Kaufleuten, vornehmlich von Portugiesen und Holländern, die häufig auf den Reliefs abgebildet wurden. Auch sehen wir auf zahlreichen Platten die sog. Manillas, Armringe aus Kupfer und Blei, die als Gußmaterial dienten.

Im ganzen ist die Beninkunst dem westafrikanischen Stil fest eingefügt. Wir betonten ihre enge Verwandtschaft zur Joruba- und Kamerunkunst; in beiden finden wir die gleichen Bildthemen, die gleichen Totemtiere: Wels, Leopard, Schlange, Widder usf. So entsprechen den Beninbildern von Wesen, die statt Beinen Welsschweife tragen, Arbeiten der Joruba. Ich erinnere an den Hamburger Jorubaholzkasten, wo eine Fischdarstellung mit einem Menschenkopf endet. Wir weisen ferner auf die enge Verwandtschaft zwischen den Beninsesselbasen, den Plinthen der Beninköpfe mit dem Schmuck der Ifabretter.

Bildwerke von Benin und Joruba zeigen, welch technischer Verfeinerung der Afrikaner fähig war; in welcher Zeitspanne man eine solche Höhe technischer Bildung gewann, wissen wir nicht. Die afrikanische Antike bleibt bisher unaufgeklärt. Vielleicht wird später ägyptische Kunst nicht mehr isoliert betrachtet, sondern Zusammenhänge mit zentralafrikanischer Kunst, die heute schüchtern zu vermuten man sich erlaubt, werden erwiesen. Vorläufig lehnen wir die Datierungen einiger Schriftsteller ab, die für Holzstatuen, z. B. aus einer geheimnisvollen Loterie, Datierungen wie 12. Jahrhundert usw. heraufbeschwören. Wir ahnen wohl die afrikanische Antike, vermögen sie aber bis heute nicht zu fixieren.

Die Beninbronzen wurden lediglich nach Qualität ausgewählt. Wir können nicht eine Übersicht dieser vielfältigen Kunst geben.

Ich möchte über den Zweck dieser Köpfe nichts sagen, jedenfalls gehören sie nicht zu den Bronzen, die als Untersatz für die geschnitzten Elefantenzähne dienten.

Stück 6 und 7 machen durchaus den Eindruck von Porträts. Bei der vorgefaßten Meinung, afrikanische Kunst sei primitive Typenkunst, übersieht man leicht die fein abgestufte afrikanische Porträtkunst.

Die afrikanische Kunst wurzelt wie die ägyptische im Totendienst, dem Ahnenkult. Hiermit greifen wir das religiöse Zentrum afrikanischen Kunstschaffens. Zu diesem magischen Kreis gehören auch die Tierdarstellungen, im ganzen handelt es sich dann um Bilder des Totemtieres. Ankermann hat in seiner klassischen Arbeit über „Seelenglaube und Ahnenkult bei afrikanischen Völkern" die Seelenvorstellungen mit ungemein feinem kritischem Sinn analysiert. Er wies auf die Vielfältigkeit dieser Anschauungen hin und schälte den Begriff der Bildseele, des Erinnerungsbildes heraus, der älter ist als die rein geistige Vorstellung der Seele. So antworteten die Zulu dem Missionar Callaway, als er sie befragte, ob der Schatten, den er werfe, sein Geist sei: „Nein, er ist nicht dein Itongo, aber er wird der Itongo oder Ahnengeist deiner Kinder sein, wenn du tot bist". Wir hören öfter von Eingeborenen, daß sie sich weigern ein Zimmer zu betreten, worin Bilder hängen „wegen der Seelen, die in den Bildern sind"; die Wasu antworteten Dannholtz: „das, was sich im Tode vom Körper trennt ist der Schatten". Ähnliches erzählt Nyendael über die Bini: „Sie nennen den Schatten eines Mannes Passadore oder Führer, der bezeugen muß, ob ein Mann gut oder böse gelebt hat". Also auch hier finden wir das Schattenbild, die Bildseele. So sagten auch die Bini Dappert „die Schattenbilder der Ahnen erscheinen dem Schlafenden". Diese Vorstellungen erinnern an die Bedeutung, welche die Ägypter dem Ka beimaßen.

Magische Auffassung der Menschendarstellung und Beziehung des Ahnen zum Totemtier lassen den Künstler leicht zu religiös-phantastischen Mischformen greifen. Je nachdem das Erinnerungsbild an den Toten stärker oder schwächer ist, wird das Ahnenbild mehr oder weniger porträtmäßig geraten. Jedoch kennen wir auch beglaubigte Porträts von Lebenden. So ließ nach der Bakubaüberlieferung der Häuptling Shamba Bulongongo zu seinen Lebzeiten seine Statue verfertigen, damit die kommenden Geschlechter sich seiner erinnern und in Wirrnissen Trost beim Anblick seiner Statue finden. Es ist bezeichnend, daß Porträts Lebender bewußt als Ahnenstatuen für die Nachkommen angefertigt werden.

So dürften die Beninbronzen Ahnenbilder und gleichzeitig Porträts sein. Eine Anzahl neuerer Köpfe wurde auf den Jujualtären gefunden; die alten Bronzen entdeckten die Mitglieder der englischen Strafexpedition halbvergessen in Schatzbesser Rumpelkammern.

Tafel 6

dürfte wie Tafel 7 ein Porträt sein. Die Bronze mag eine Adelige oder Fürstin darstellen. Man ersieht dies aus der Menge der Korallenschnüre, die den Beninleuten Besonderes bedeuteten. Als eines ihrer höchsten Feste feierten sie das Korallenfest in Gegenwart des sonst hermetisch verborgenen Königs. Hierbei wurde über den Korallen geopfert, man besprengte sie mit dem Blut der enthaupteten Opfer. Es ist uns ein Gebet überliefert, das der König über den blutgeweihten Korallen sprach: „O Perlen, wenn ich euch anlege, gebt mir Weisheit; laßt weder Juju noch schlimmen Zauber mir nahen". Auf dem Kopf trägt die Fürstin eine Perlennetzmütze; am Sockel ist das Sippentier, ein Fisch, abgebildet. Der Kopf zeigt die beninsche Bildniskunst auf ihrer Höhe. Trotz der Verschiedenheit des Materials

und des zeitigen Abstands erkennen wir die Verwandtschaft dieses Stückes zu Kameruner Kopfaufsätzen, die in Holz geschnitzt mit Tierhaut, zumeist Antilopenhaut, überzogen werden.

Tafel 7.

Vor allem beachte man die schiefe Achse des Kindergesichts. Wir finden diese Achsenführung bei einigen Jorubatonköpfen, dann vornehmlich bei Plastiken aus dem Majombe, die uns oft wie degeneriertes Benin erscheinen. Ältere Autoren wiesen bereits auf Schiffsverbindungen zwischen Benin und der Kongomündung hin. Es fällt noch der starke Richtungskontrast zwischen dem gerade gestellten Kinn und der gesenkten Achse des Gesichts auf. Das Stück ist dünnwandig gegossen und scheint zu den älteren Arbeiten zu gehören. Es ist anzunehmen, daß in Afrika besonders dünnwandige Stücke geschätzt wurden. Ich verweise auf eine Bakubaüberlieferung, wonach zwei Männer aus heiligem Blut um die Häuptlingswürde stritten. Sie wurde dem zuteil, der das leichteste Stück Metall zu gießen verstand.

Tafel 8.

Ein merkwürdiges Stück, dessen Bedeutung unbekannt ist. Die flachgelegten Augen, die Behandlung von Nase und Mund sowie des ganzen Gesichts erinnern stark an Mayombeköpfe. Eine gleiche Behandlung der Augen findet man an Uruastücken. Der merkwürdige Kopfschmuck läßt uns entfernt an Kameruner Masken denken, bei denen die Frisur in kühnen Ornamenten und in noch größerem Ausmaß dargestellt ist.

Tafel 6, 7 und 8.

zeigen Arbeiten, die porträtartig wirken. Die afrikanische Kunst moduliert das reiche Repertoir, das zwischen dem individualisierenden Porträt und der nur magischen Darstellung, dem Zeichen liegt, in erstaunlicher Fülle. Das Porträt ist ein wichtiges Hilfsmittel des Ahnenkultus, der beim Afrikaner immer neue bildnerische Tätigkeit auslöste. Die Ahnenbilder umspannen die Möglichkeit, die beim Abbild des Lebenden oder individualisierten Erinnerungsbild beginnen, bis zur Gegenseite des Porträts, wo sie in symbolischer Darstellung verfließen, und statt des Ahnen das Totemtier oder ein Zeichen gebildet wird. Den gleichen Umfang bildnerischer Möglichkeiten beobachten wir bei den Masken. Im allgemeinen meidet Ahnenkunst dynamische Psychologie und erregten Funktionalismus; gleiches zeigt ägyptische Plastik. Die Assoziation des Todes, welche diese Schöpfungen umgibt, erzwingt Monumentalität. Das Funktionale dieser Bildwerke liegt im magischen Effekt; damit dieser stark gerate, wird der Verfertiger sich mit hellseherischer Deutlichkeit den Verstorbenen vorstellen; es entstehen dann diese merkwürdigen ekstatischen Statuen, man verspinnt sich eng in den Wunsch nach zauberischer oder religiöser Suggestion der Skulptur und erzwingt ein Werk, das eher magisches Mittel als Bild ist. Dieser Symbolismus besitzt sein religiöses Korrelat im Totemism: das Sippentier vertritt den Ahnen; oft treibt der Symbolismus das Phantastische über das verwandt Gegenständliche hinaus, man baut nur noch die Geisterhütte oder stellt statt eines Bildwerks einen Gegenstand auf, woran die magischen Kräfte des Toten irgendwie gebunden sind. Solch magische Gegenstände sind nicht animistisch zu erklären; nicht die Gegenstände sind belebt, vielmehr ergreift

die Seelenkraft des Ahnen Besitz von ihnen oder wohnt bei ihnen. So verstehen wir die nach europäischem Begriff abstrusen Entgleisungen der religiösen Kunst; das Religiöse kann bildnerisch ungemein steigern, aber gleicherweise destruktiv wirken, indem es unbildmäßige Vorstellungen zur Darstellung vorschickt. Gerade das Phantastische der Religion löst mitunter präzis bildende Kräfte auf und Werke entstehen, die nur im magischen Glauben gerechtfertigt werden.

Tafel 9 und 10

zeigen berühmte Tierbilder der Bini. Interessant wie bei Tafel 9 die Landschaft zur ornamentalen Füllung umgedeutet ist. Wir sehen bei dieser Tierdarstellung einen konsequent durchgeführten Parallelismus; man beachte die Drehung der Achse an den Tierleibern. Bis zum Hinterschenkel gibt man die Obenansicht, die folgerichtig in die Fläche gedrängt wird. Hinterschenkel, Hinterbeine und Schwanz werden in seitlicher Drehung gegeben. Hierdurch entsteht Zusammenwirken der hauptsächlichen Ansichten. Diese Tierreliefs sowie die freiplastische Darstellung des Leoparden sind künstlerisch so selbständig und selbstgenugsam, daß man beim Anschauen kaum noch an religiöse Dinge denkt. Doch belehrt die afrikanische Religion, daß auch diese Tierdarstellungen trotz eines verhältnismäßigen Naturalismus auf totemistische Anschauungen und Ahnenkult zurückgehen.

Tafel 11.

Ekoimaske. Zu diesem merkwürdigen Stück führe ich zwei Aussprüche der Ekoi an, die ich der Ankermannschen Arbeit entnehme: Die Ekoi beschrieben die Totengeister folgendermaßen: „Wenn des Menschen Leib zerfällt, geht eine neue Gestalt aus ihm hervor, in jeder Hinsicht dem Menschen gleich, als er noch auf der Erde war“. Selten geriet eine afrikanische Maske so verblüffend ins Naturalistische. Wir verspüren vor dieser Holzscheibe, daß sie in jeder Hinsicht dem Menschen gleichen sollte, als er noch auf der Erde war, daß man, wie die Ekoi sagen, „die Gestalt der Seele geben wollte, in einen kleinen Raum zusammendrängt.“ Die Maske steht in manchem den Beninreliefs nahe; allerdings kenne ich keine Beninarbeit, auf der der Mund derartig naturalistisch dargestellt worden ist. Ähnliches findet sich bei kamerunschen Jujuaufsätzen, denen man besonders sorgfältig gearbeitete Zähne einsetzt. Die Ekois sitzen am Groß-River, und so kann diese Maske als Bindeglied zwischen Benin und Kamerun in mancher Hinsicht angesprochen werden.

Auf Tafel 12 bis 20 wird ein Überblick über die Kunst des Kameruner Graslandes gegeben. Die übersteigerte Hof- und Stadtkultur Benins gerät in dem kräftigen Bauernland noch einmal zu mächtigen Formen, und die heruntergekommene Küstentradition erholt sich in spät primitiver Wiedergeburt. Die Graslandbewohner waren vor andringenden Stürmen, z. B. den Fulbe, von Norden in das geschützte Kamerun geflohen; mit den Flüchtlingen mag die Überlieferung der Küstenkunst ins Grasland gekommen sein. Diese Kameruner Bauernkultur mutet wie vorhomerische Idylle an. Überbot sich die späte Beninkunst in Raffinement und technischem Geschick, in Kamerun erholte man sich an der großen konstruktiven Form und fand einen Stil, der dem veränderten Milieu entsprach; die einfachen mächtigen Themen, ursprünglich afrikanischer Kunst, werden wieder angeschlagen; man modelliert nicht mehr die feinen Porträts von Hofleuten und Edelfrauen; eine gedrungene Bauernphantasie greift auf die konstruktive Form zurück und man erinnert sich ohne die Verwirrung einer vielfältigen Zivilisation der alten Themen.

Die städtische beninsche Architekturplastik verbreitert sich in gemächlichen rustikalen Figuren und unermüdlich wird das alte afrikanische Motiv der Maske und des Tanzaufsatzes in großen Typen gebildet.

In Benin war eine Komplizierung der Kunst erreicht, der wohl eine religiöse Vielfältigkeit entsprach. In Kamerun bildete man vor allem Werke, die kaum den rituellen Sinn des Tanzes überschritten; man schnitzte und hieb wieder Masken, Ahnenbilder, die nachts einhertanzten, man bildete Kopfaufsätze, die den Schädelkult deutlich anzeigen. Gewiß, die Beninköpfe waren aus Schädel- und Ahnenkult hervorgegangen und dienten ihnen; doch sie sind reichlich distanziert und erinnern oft wenig an einen Kult und erscheinen nicht mehr als Zweckkunst, weshalb sie etwas unafrikanisch anmuten. Diese Bronzen entbehren ursprünglicher Konstruktion und zeigen eine peinliche akademische Glätte. Sie sind eher manieriert als typisch, eher voll klassizistischer Mechanik als kanonischer Strenge und gefallen daher vor allem dem landläufigen Europäer. Dort in Kamerun bildete man Masken, die uns anmuten wie mächtige Totenkapellen, der Gefühlsuntergrund von Schrecken und erregter Frömmigkeit wurde in der einfachen Landschaft wiedergefunden.

Tafel 12.

Diese Maske verläßt durchaus die Mittel des selbständigen Beninporträts; sie ist Kopfaufsatz und will vom Tänzer getragen werden. Hier modulieren nicht zart verschmolzene Flächen; der Schädel ist in einfachen Körpern aufgebaut. Dies Stück ist eines der Ahnenbilder des Kubismus; die Augenbrauen zacken sich spitzbogig, die Augäpfel wölben sich zu überbauten schroff elliptischen Kugeln, die Nase verklammert die auseinander gesprengten Teile, die Backen platzen als Kugeln heraus, die das aufgerissene Mundloch verbindet, wodurch der Tänzer atmete; die Schädeldecke zackt sich gebirgig. Auf dem Kopf sitzt das Totemtier, die Spinne. Erstaunlich, wie dies Tier, das häufig als zierliches Ornament erfaßt wurde, hier plastisch durchgebildet ist. Hinter dem Tier sitzt die Frisur, zwei zackig gekerbte Kugeln. Die Maske zeigt kompositionell die enge Verbindung zwischen dem Ahnen und dem Sippentier.

Ein weiter Abstand liegt zwischen der individualisierten Scheibe der Ekoimaske und diesem Stück. Dort Psychologie und Umgehung der plastischen Mittel; hier tobt man sich im Volumen aus und es gelingt, jedes Teil auf sein kubisches Element zurückzuführen.

Tafel 13 und 14

zeigen eine Maske von großem Ausmaß. Das Gesicht ist in bedeutende plastische Körper aufgeteilt. Bei der Maske mit Spinne wurde sprödes Holz verarbeitet; hier wählte der Künstler weiches Holz, das ihm erlaubte kühn zu sein und gleichzeitig die einzelnen Körper zu glätten. Ist das Gesicht rein kubisch erfaßt, so wird das Volumen des Hinterkopfs zu kurviger Fläche hochgeflacht, wodurch der Künstler den Kontrast vom äußersten Volumen und ornamentierter Fläche erreicht. Die Teilung der Frisur läuft in den Nasenkeil ein. Diese Maske gibt ein mächtiges Beispiel, wie der afrikanische Künstler das natürliche Volumen zu bewußt gewollten Formen umwertet.

Wir wollen uns noch anderer Kameruner Maskentypen erinnern, die abzubilden Raummangel verbietet.

Wir finden in Kamerun die Doppelmaske, den Januskopf, ein Motiv, das wir am Kasai in den Bakubabechern, die zweifellos einem Schädelkult dienten, antreffen. Ein ähnliches Thema behandelten die Kameruner Künstler freiplastisch; sie darstellen Mann und Weib, Rücken gegen Rücken gestellt, ebenso kompositionell eng verbunden wie die Masken. Dann finden wir große Masken, die einen schmückenden Überbau auf dem Kopf tragen, man könnte sagen, eine Art Kronen, die oft von zusammengekuppelten Totemtieren gebildet werden. In anderen Fällen verliert sich die Tierform ins Ornamentale. Ich glaube, daß der Überbau mit der präzisen Tierdarstellung die ältere Art ist, da sie noch unmittelbar in den alten Vorstellungen vom Totemtier befangen ist. Das Tier hockt oft auf der Maske, dem Kopf des Ahnen; ja es gibt Darstellungen, wo man aus bestimmten Ornamenten noch die Hände herausdeuten kann, die das Totemtier hielten. Ich weise darauf hin, daß am Kongo des öfteren auf der Maske, die den Ahnen darstellt, statt des Totemtieres die Statuette eines weiteren Ahnen angebracht wird (siehe Tafel 46), wir haben darin zweifellos eine interessante Variante des Ahnenpfahls. Wir finden das Sippentier, das zu Häupten des Ahnen angebracht wird, vor allem bei den Ahnenpfählen der Kameruner, die vor den Juju- und Häuptlingshäusern als schützende Wächter aufgestellt wurden. Ich weise darauf hin, daß wir die Kronenmasken bereits als kleine Bronze- oder Elfenbeinmasken in Benin finden, die vielleicht als Gürtelschnallen oder Anhänger verwandt wurden. Ähnliche Anhänger finden wir wiederum am Tanganjika (siehe Tafel 42). Die fein gearbeiteten Beninschen Bronzetiermasken finden wir in einfacher Typisierung in Kamerun wieder. Vielleicht besteht auch ein Zusammenhang zwischen dem Widderkopf des jorubischen Schange und den Widdermasken des Graslandes, wie wir einen Zusammenhang zwischen dem bediademten Bronzekopf des Olokun und den Kameruner Kronenmasken vermuten. Nicht unmöglich, daß der Tanzaufsatz (Tafel 13 und 14) eine Variante der Kronenmasken ist.

Tafel 15.

Dieser Maskenaufsatz führt uns eng in die alte Beninüberlieferung zurück. Die gleiche Behandlung von Auge und Mund. Bei den Bini geschliffene Feinheit und zarte Verschmelzung der Flächen, beim Kameruner Bauern Rückkehr zur großgeteilten, fanatisch geklärten Form. Die Aufteilung des Kopfes ist durch weiße Bemalung unterstützt. Dieser weißen Farbe dürfte religiöse Bedeutung anhaften; denn noch heute werden die Ahnenbilder beim Kult mit weißem Ton, sogen. Pembe; bestrichen, ebenso wie die Adoranten ihren Körper mit weißen Zeichen versehen.

Tafel 16 und 17.

Zwei Palmölgefäße. Der Afrikaner ist Kunstgewerbler par excellence. Kunst lahmt dort nicht für sich einher; wie gut versteht man es dort ein Gefäß mit der Skulptur zu einem Ganzen zu verbinden. Der Umkreis des Gefäßes (Tafel 16) wird von den sich windenden Fischen wiederholt. Diese Fische kennen wir bereits aus Jorubaland und Benin, wo sie oft dargestellt wurden. Das Tier auf dem Deckel gibt die zweite kontrastierende Richtung, den diagonalen Durchmesser. Diese Totemtiere beschützen den Inhalt des Gefäßes, die Nahrung und den Essenden.

Tafel 17.

Die beiden Gefäßträger zeigen ein altafrikanisches Motiv; gern bildet der Kameruner Mann und Frau, Rücken gegen Rücken gestellt. Ein schönes, altes Stück

dieser Art besitzt Herr von Garvens in Hannover. Oft stellt man in Kamerun die Frau dar, die eine Speise- oder Palmweinschüssel hält. Tafel 33 zeigt, daß dieses Bildmotiv sich über den gesamten westafrikanischen Kunstkreis bis zum Tanganjika erstreckt. Man möchte bei dieser Darstellung an ein religiöses Motiv, vielleicht eine Ceres denken. Oft wurde in Kamerun auch die Mutter mit dem Kind auf dem Arm abgebildet, auch dieses Motiv gehört keiner einzelnen Kunstprovinz, sondern dem gesamten westafrikanischen Kunstkreise an. Besonders hoch stehen die Darstellungen von Mutter und Kind, die wir bei den Vatchivokoe und den Kasaistämmen kennen.

Tafel 18 und 19

geben Beispiele der Kameruner Architekturplastik. An den Häuptlings- sowie den Jujuhäusern werden die Türen und Fenster plastisch geschmückt. Die Kompositionen passen sich der architektonischen Form an. Die Ahnen werden wohl als Wächter abgebildet, sie stehen übereinander und werden als Ahnenpfähle vor dem Hauseingang auf beiden Seiten des Türrahmens angebracht. Zu Häupten der Ahnen sitzt das Totemtier. Stück 19 zeigt Teile eines Türeingangs, gleichfalls Wächterfiguren, die durch Querbalken verbunden sind, worin Masken oder Totemtiere geschnitzt werden. Die Ahnenpfähle werden in einfachen Parallellismen aufgestellt, die Darstellung von Mann und Frau wechselt ziemlich gleichmäßig ab. Die Architekturplastik dürfte aus einem alten afrikanischen Architekturstil hervorgegangen sein; denn es ist kaum anzunehmen, daß aus primitivem Hüttenbau großangelegte Architekturplastik herauswuchs. In allem weist eben die Kamerunkunst auf die westafrikanische Küstenkultur der alten Reiche hin, deren Überlieferung nach Kamerun gerettet wurde.

Tafel 21.

Dieser Kopf ist ein Beispiel der Kunst der Fan, auch Mpangwe genannt. Wir kennen von diesen eine Reihe eindrucksvoll gearbeiteter Köpfe. Von der Kunst der Mpangwe sind mir zwei Darstellungstypen bekannt. Zunächst Köpfe, die durch die einfache Art der herabhängenden Frisur auffallen. Der Kopf ist wie ein konkaves Dreieck gearbeitet, das Kinn geht keilförmig nach vorn getrieben, der Hals ist eine runde Walze, als Hintergrund des Kopfes dient die flach ansitzende, haubenartig herabhängende Frisur. Es wird berichtet, daß die Fan von Nordosten vordrangen; dies bekräftigen südsudanesische Arbeiten, die den Fanskulpturen nahestehen. Besonders eigentümlich sind auf den Fanköpfen die Augen behandelt, dem Kopf eingeschnittene Höhlen. Es gibt bei diesem Stamm noch einen Skulpturentypus, der dann weiter bis zum Kongo zu beobachten ist. Es sind dies Holzskulpturen, deren Köpfe meistens dem abgebildeten Stück entsprechen, während die Körper merkwürdig barock gehalten sind. Die Gliedmaßen sind zu schraubenförmigen Wulsten gedreht. Man beachte bei den Mpangwestämmen die besonders schöne Mythologie.

Tafel 32.

Ein Beispiel der Kunst, die man an der Westsüdseite des Kongo vorfindet. Der kleine Kopf sitzt auf ornamentiertem, stabartigem Sockel, dessen Bedeutung unbekannt ist. Das Berliner Völkerkundemuseum besitzt schöne Beispiele der Vatchivokoekunst. Neben einer verlotterten Küstenkunst kennen wir Statuetten

aus dem Vatchivokoegebiet, die zu den Eigentümlichsten afrikanischer Plastik gehören. Ich erinnere an die vollendet ausgeführten Statuetten von „Mutter und Kind“, die man aus dieser Gegend kennt. Damit finden wir im Vatchivokoegebiet ein Motiv, das in Kamerun verarbeitet wurde und später im Innern von Belgisch-Kongo, vor allem bei den Bahuana im Lualaba-Kasai-Distrikt, festgestellt wird. Die bildnerischen Motive des westafrikanischen Kunstkreises sind einheitlich geartet. Die Feinheit der Vatchivokoekunst erlaubt den Schluß auf ein beträchtliches Alter, Vielleicht sind dies Reste der Kunst des Kongoreiches. Über ihre Herkunft ist wenig zu sagen. Nach Mitteilungen des ausgezeichneten Vatchivokoekenners, Dr. Schachtzabel kamen diese unter dem Druck der Dschaggawanderung vom Südosten, gleich den Balubas, nach dem Kongo. Diese Wanderung dürfte im 16. Jahrhundert stattgefunden haben. Es wird sich schwer entscheiden lassen, ob die Kunst der Vatchivokoe wie Baluba mit diesen Stämmen aus dem Süden heraufdrang, oder die Einwanderer, an der Kongomündung die einen, in Urua die anderen, eine vorgefundene Kunst sich aneigneten. Weiter fällt die Ähnlichkeit der Statuetten von Mutter und Kind aus dem Vatchivokoegebiet mit den Statuen der Bakubahäuptlinge auf, deren eine auf Tafel 38 und 39 wiedergegeben ist. Ich möchte besonders auf ein Stück der Vatchivokoekunst im Berliner Völkerkundemuseum hinweisen, eine Statuette, die einen Mann auf einer Schildkröte stehend darstellt. Diese Holzstatuette verrät eine, den Beninarbeiten gleichwertige Technik der Detailbehandlung und einen gewissen psychologischen Naturalismus, der mit den religiösen Utensilien, einem Spiegelkasten z. B. den man an der Statuette anbrachte, stilistisch in Widerspruch steht. Dieser Spiegelkasten dient dem Zauberer zu Beschwörungen. In diesem Kasten dürfte die magische Kraft der Statuette, der Ndozi, eingeschlossen sein. Befragt man die Statuette, so antwortet sie mit der schwachen Stimme eines Menschen. Besonders zahlreich findet man dann noch an der Kongomündung ziemlich minderwertige neuere Statuen, worin viele Haken eingetrieben sind. Ein Zitat soll die Bedeutung dieses Brauchs erklären. Man spricht zu diesen Statuetten: „Wenn der N. N. ein Bringer des Unheils ist, dann durchbohre seinen Leib mit der Spitze deiner Haken und laß ihn unter die Erde zurückkehren.“

Wir gelangen nun zu der zentralen afrikanischen Kunst des Kongo-Kasai-Beckens, einem Kunstgebiet der Bantu, wo stilistisch das Reinste an afrikanischer Kunst geschaffen wurde. Die grundlegenden Arbeiten Ankermanns gestatten es, diese Stämme allmählich in große Zusammenhänge einzufügen.

Deutsche Forscher entdeckten zuerst die wichtigen Stämme des Kasaigebietes, die Baluba und Bakuba. Wißmann traf die Baluba unter der Führung Kalambas der, von seiner Schwester unterstützt, methodische Bildnisstürmerei betrieb, um den Hanfkult durchzusetzen. Die Vasallen und Unterhäuptlinge wurden gezwungen ihre alten Ahnenfiguren zu vernichten, der Riambakult überwucherte die alten Bräuche; man begann zwei Götterarten zu unterscheiden, die Götter des Ostens, die Hanf rauchen, und die falschen Götter des Westens, die noch in Bildnissen dargestellt werden und nicht rauchen. Die Baluba sind nicht die ursprünglichen Bewohner ihres Gebietes. Sie drangen vom Südosten, wahrscheinlich vom mittleren Sambesi, Anfang des 16. Jahrhunderts unter dem Druck der Dschagga ein. Baluba heißt Leute des Luba, des großen mythischen Reichgründers; Luba bedeutet krank, Fehler, Irrtum. Außer dieser großen Wanderung sind noch eine Reihe Nebenwanderungen festzustellen, die zur Teilung der Baluba in Bena Luluas, den westlichen und den Bahemba, den östlichen Baluba führten. Letztere gründeten das

Kasimbareich in der Landschaft Urua (Katangadistrikt). Dorthin drang der Riambakult nicht, so daß die Ausbeute an Statuen erheblich reicher war, als bei den westlichen Baluba.

Die besten Stücke, die von den Bena Lulua auf uns gekommen sind, danken wir der Wißmann-Expedition, es sind dies Ahnenfiguren großer Chefs. Die Statue auf Tafel 23 wurde von Wolff erworben. Er nahm sie einem rebellischen Baluba-Unterhäuptling ab, der sie als Makabu Buanga, Schutzgott der Baschilange, bezeichnete. Der abgebildete Häuptling trägt zum Zeichen seiner Würde das dreizackige Schwert und über den Schenkeln das Leopardenfell. Diese Figur zeigt alte Kasaikunst. Ein Buloweh ist dargestellt, ein unverletzlicher Fürst aus heiligem Blut, der Schutzgott der Rasse oder Blutgemeinschaft, vielleicht der Mann, unter dessen Führung die Baschilange ihre Wohnsitze eroberten und als Stamm sich konstituierten. So mag diese Figur die Stammselbständigkeit der Baschilange symbolisiert haben. Allenthalben bei den Bantus treffen wir diese groß angelegten Führer, die unvermittelt auftauchen und eine Gruppe mit sich reißen. In diesen Bulowehs kristallisiert sich die Geschichte des Stammes; der Häuptling ist übernatürlicher Abkunft, wird mit göttlichen Kräften in Verbindung gebracht und die Genealogie der Häuptlinge ist mit der Geschichte des Stammes identisch. Wir bemerken einschränkend, daß aus solchen Genealogien wenig Geschichte zu konstruieren ist, da die Häuptlinge zumeist die gleichen Namen tragen. Stammesgeschichte bedeutet dort Genealogie der Häuptlinge und verengt sich zur Chronik der Buloweh. Die Einheit der Kasaikultur drückt sich in den verwandtschaftlichen Beziehungen der Bulowehfamilien aus. Diese Kultur ist Bantukultur und kam mit diesen in das Kongogebiet; denn die Überlieferung dieser Stämme bezeugt, daß vor ihnen die Batuas, ein klein gewachsenes Jägervolk, „die kleinen Besiegten der Berge“ dasaßen. Die Buloweh bewahren die Totemzeichen und Fetische des Stammes, woran das Bufumuh, die Häuptlingswürde, gebunden ist. So kann man sagen, daß der Baschilangehäuptling mit der Übergabe des Makabu Buanga im Sinn der alten Überlieferung sein Bufumuh, die Häuptlingswürde, verlor. Wißmann brachte noch einige wenige Stücke dieser Art mit; so einen weiblichen Schutzfetisch der Felder, eine Frau, die einen Maniokstampfer und eine Maniokschale trägt.

Diese Statuen sind wohl Ahnenbilder und gehören zur Klasse der Mikisi Mihasi, d. h. es sind Porträts, zur Erinnerung an die Toten verfertigt, deren Namen sie tragen. Man nennt diese Porträts auch Bimwekelo, d. h. das Aussehen; bestimmte Bildhauer, die man Bwana Mutumbo nennt, verfertigen sie. Es gibt in ganz Afrika offizielle Fetischbildhauer. Oft nennt man solche Kunstwerke auch Ndozzi, was ungefähr Astralkörper heißt, und man sagt, daß diese Ahnenbilder den Schatten der Verstorbenen bewahren. Die Toten bleiben durch das Kunstwerk irgendwie in ihrer Person erhalten. Der Hinterbliebene klagt vor der Statue: „Elend, Elend, über mich; ich verlor mein Liebes, meine Freude; der, dessen Worte mich ergötzten, dessen Anblick mich tröstete, ist nicht mehr. Unglück über mich. Was wird mit mir geschehen? Grausame Geister, die ihn mir entrisset, ihr macht mich sterben. Schutzgeister des Geliebten, meine Schutzgeister gebt ihn mir zurück; denn ich sterbe, schon bin ich tot“.

Der vereinsamte Tote klagt: „Herr, ich bin betrübt und ohne Freunde im Lande der Toten. Erwünscht ist es mir, den Freund zur Seite zu haben, den ich liebte, geruhe ihn mir zu schicken, damit er mir Gesellschaft leiste und mich tröste in dieser kalten, feuchten Erde.“

Der Zurückgebliebene und der Tote vereinigen sich bei der Statue; das Schattenbild des Toten wird durch diese erhalten, wie sein Name bewahrt bleibt, indem er auf ein geborenes Kind übergeht. Mit der Figur lebt man weiter; salbt sich der Baluba mit Öl, wird er auch die Statue salben, diesen Doppelgänger des Toten. Man tanzt vor der Statue oder mit dem Totemtier in der Hand und spricht zu jener: „Wir tanzen mit den Ahnen, o Mutter, sie tanzen für sich". Bei Neumond stellt man die Fetische unter das wohltätige Licht des Mondes und bestreicht sie mit weißem Ton, der Farbe der Geister, ebenso wie man den eigenen Körper mit der gleichen Farbe bemalt.

Die Statuen tragen den Namen des Verstorbenen.

Auf Tafel 23 bringe ich den Makabu Buanga, ein seltenes altes Stück. Unwillkürlich denkt man vor dieser Häuptlingsstatue an die Ritterdarstellungen aus Benin. Zunächst steht sie rein thematisch diesen Dingen nahe; dies Motiv wurde in Benin häufig angeschlagen. Der behelmte, stehende Krieger mit dem Schwert in der Hand, dem Schild in der Linken, dem Leopardenschurz und dem Amulett auf der Brust, ist ein Vorwurf, den wir aus Benin kennen. Vielleicht haben die Baluba ihn von einem aus Norden zugewanderten Stamm übernommen, aber ebenso ist es möglich, daß der westafrikanische Kunstkreis bis zum Sambesi reichte. Jedenfalls finden wir bei den westlichen wie östlichen Baluba Bildmotive, die wir in Joruba, Benin und Kamerun vorfanden. Hie und da könnte man auch daran denken, daß die Bakuba von Norden her diese Kunst brachten; der ureingesessenen Bevölkerung des Kongobeckens gehört sie jedenfalls nicht an.

Auf Tafel 24 und 25 sind zwei alte Trommeln der Baluba abgebildet, die wir gleichfalls der Wißmannschen Expedition verdanken. Die beiden Trommeln zeigen eine allgemeine Eigenschaft afrikanischer Kunst; das Kunstwerk dient dort bestimmtem praktischem Zweck. Man kann schwer entscheiden, wann der Neger glaubt, er benutze ein Bildwerk oder der Fetisch übe gewissermaßen selbständig eine Funktion aus. Diese Empfindungen mögen oft ineinander übergehen.

Der Kasaianwohner unterscheidet zwei Arten von Statuetten, die bereits besprochenen Mikisi Mihasi und die rein magischen Mikisi Mihake, d. h. Statuetten, die mit Zaubermitteln angefüllt sind. Bei diesen liegt der Schwerpunkt weniger in der bildmäßigen Darstellung, die, eine Erinnerung an Individuelles, den Ahnen hervorrufen soll, vielmehr sind diese Statuetten Instrument des Nganga, des Zauberers. Man durchbohrt sie, um Medizin hineinzulegen, man fügt in ihren Leib einen Spiegel z. B., damit sie bei der Beschwörung durch den Fetischero den Feind im Spiegel schauen, oder man legt Weihegaben in den geöffneten Kopf. Eine solche Statuette wird z. B. um Orakel befragt und sie antwortet, indem sie wie ein Kind leise durch die Zähne pfeift. Die bildmäßige Absicht wird von dem magischen Zweck unterdrückt. Dieser Zaubereiglaube scheint eine Entartung des Ahnenkults zu sein, und betrachten wir diese Zauberbildwerke, so müssen wir feststellen, daß Ahnenfiguren meist in älteren Stilen gearbeitet sind, eine stärkere Geschlossenheit aufweisen als die magischen Statuetten. Es ist allerdings möglich, daß der kapriziöse Neger seinen Fetisch rasch wegwirft oder zerstört, wenn der magische Zweck nicht erreicht wurde. Außerdem werden diese Zauberstatuetten öfter zerhackt und in kochendes Wasser geworfen; sie stellen einen Feind dar und man tötet ihn durch diese Prozedur. Es ist gewagt, die schwankenden, verschütteten afrikanischen Dinge in Schemata aufteilen zu wollen. Man trifft eine Fülle von Übergängen und unklaren Zwischengebilden. Ich berichtete von diesen magischen Figuren lediglich, um anzuzeigen wie wenig erschöpfend unsere Arbeit ist.

Eine alte Balubalegende sucht die Entstehung des Mikisi Mihake zu erklären: Eines Tages suchte Ngoy, ein Geist, Nkulu auf; sprach zu ihm: „Großer Geist, siehst du nicht, wie elend die Menschen sind! Krankheit, Kriege, Hungersnöte quälen die Hilflosen. Gib mir ein Heilmittel gegen solche Leiden". Nkulu willfahrte seiner Bitte. Er nahm vom Grunde des Kisalesees, seinem Wohnort, eine daumenlange Statuette, bestimmt als Vorbild (Kanon) zu dienen. „Ngoy," sprach er, „hier gebe ich dir das untrügliche Heilmittel gegen jegliches Leiden. Gehe zu den Menschen, ihnen zu sagen, sie mögen Fetische verfertigen wie diesen. Dann bringe sie mir." Ngoy vollführte das Gebot. Er rief Bwana Kilumba den Zauberer und lehrte ihn ähnliche Bilder zu verfertigen. Der Zauberer verfertigte solche in verschiedenen Nachahmungen und übergab sie Ngoy, der sie Nkulu überbrachte.

Dieser teilte das Wissen mit, die zauberischen Formeln, die Ingredenzien in die Fetische zu legen; er bestimmte die Macht der Geister und gebot den Toten, deren Knochen und Ingredenzien vermischt sind, Gesellschafter der Geister zu sein

Die Trommeln von Tafel 24 und 25 waren gewiß Insignien der Häuptlingswürde, Teile des Bufumu; sie erinnern an Benintrommeln, wie sie bei Ling Roth abgebildet sind, ferner an eine Bakubatrommel, die im Hamburger Völkerkundemuseum ausgestellt ist. Die Verbindung von menschlicher Figur und zweckvollem Gegenstand geht durch ganz Afrika, besonders fällt natürlich die Verwandschaft dieser Stücke zu den Schädelbechern der Bakuba auf, wo man gern ganze menschliche Figuren irgendwie umstilisiert, verkürzt und zu Bechern umdeutet. Die enge Verbindung zwischen menschlicher Figur und einem Gegenstand ist wohl durch alte Kulte zu rechtfertigen. Wir kennen eine alte Bakubalegende über den Ursprung dieser Trommel: die lasterhafte Frau eines Königs begeht Ehebruch mit einem Mann niederer Abkunft und wird dabei von ihrem Gatten überrascht. Dieser erzürnte sich gewaltig, steckteFedern des Kammadlers in die Ecken seines Mundes, warf sich auf den Ehebrecher und tötete ihn mit seinem Messer. Da das Volk frug, was aus dem Mann geworden sei, antwortete der König: Koy na bula, der Leopard des Dorfs (d. h. die Reibtrommel) hat ihn verschlungen. Seitdem bringt man Menschenopfer bei dem Klang dieser Trommeln dar.

Auf Trommel, Blatt 25, fällt auf, daß die Ohren, die gleichzeitig als Griffe dienen, in Form von Katangakreuzen dargestellt sind. Wir kennen diese aus der koptischen Kunst und Abessynien.

Auf Tafel 27—34 zeigen wir Arbeiten der östlichen Baluba, die im Manjjemadistrikt beim Tanganjika sitzen. Vor diesen Skulpturen müssen wir unsere große Unwissenheit eingestehen. Es dürfte äußerst schwer sein, jemals wirklich Genaues über die Bedeutung dieser Statuen zu erfahren. Die alten afrikanischen Religionen sind, soweit sie festere Form gefunden haben, in einem Wirrwarr von Zaubereiglauben zerflossen und willkürliche, zusammenhanglose Deutungen überzogen den alten Kern. Vielleicht wurden die Reste der alten Überlieferung in die Zeremonien der Geheimgesellschaften verschleppt, deren Mitglieder einer archaisierenden Sprache sich bedienen, wo totemistische Systeme noch feste Form besitzen, und jeder Fetisch seine besondere Bezeichnung trägt, womit man einen bestimmten Sinn verbindet. Man kennt eine erhebliche Anzahl von Statuenbezeichnungen, totemistischen Gebräuchen, Geheimgesellschaften usw. aus dem Uruagebiet. Der zuverlässigste Berichter hierüber dürfte Pater Colle sein. Vergleicht man aber die in den Geheimbünden gebrauchten Bezeichnungen der Fetische mit

den älteren Statuen, so erkennt man, daß die neuen Namen über die alten Kunstarbeiten kaum etwas aussagen. Ich fand nur ein Bildmotiv unter den Namen der Fetische der Geheimsekten, nämlich die Figur von Tafel 33, die kauernde Frau, die man Kabila, die Bettlerin oder Tochter des Geistes nennt. Es scheint, daß die von uns abgebildeten Arbeiten einer Zeit entstammen, zu der das Balubareich verhältnismäßig zentral beherrscht wurde und somit auch eine zentrale Stammesreligion, ein Hofkult, in Übung war. Im allgemeinen sieht man, daß mit Zerfall der Reiche die Auflösung des künstlerischen Kanons und der religiösen Formen einsetzt, die Geheimgesellschaften sind geradezu eine gegenstaatliche Einrichtung, da sie sich der Kontrolle entziehen. So beobachtete man in Kamerun, wie einflußreiche Häuptlinge energisch die Bildung von Geheimgesellschaften bekämpften. Wahrscheinlich sind die religiösen Vorstellungen, die auf unsere Statuen zutreffen, in Manjema außer Mode geraten. Die ältesten der Uruastücke scheinen Tafel 27 und 28 zu sein. Die jüngsten Stücke dürften 31 und 33 sein; beide gehören stilistisch zusammen und die Bezeichnung des Bildthemas von 33 wird noch heute in Urua gekannt. Die zwei Bogenhalter (Tafel 30) kommen aus dem Urua. Dafür spricht unter anderm auch die Haarfrisur. Die Tätowierung der Figur links, vor allem aber die ornamentale Füllung der Bogenhalter, erinnert an Plastiken der Bena Luluas. Vielleicht können wir in solchen Arbeiten Zwischenglieder der beiden Balubastile erblicken; diese Verwandtschaft gestattet die Vermutung, daß der ältere Balubastil entstand, als die heute getrennten Stämme noch beisammensaßen, sie ihre Kunst vom Norden nach dem Sambesi brachten und von dort ihr Kulturgut nach dem Kasai- und Tanganjikagebiet einführten. Der westafrikanische Kunstkreis scheint also bis zum Sambesi sich erstreckt zu haben.

Tafel 35 bis 39
zeigen Beispiele der Bakubakunst. Der erste Forscher, der dieses Volk besuchte, war Dr. Wolff, das Mitglied der Wißmannschen Expedition. Er erzählt, daß dieser Stamm bis zu seinem Besuch in völliger Abgeschlossenheit gelebt habe und sich von den benachbarten Völkerschaften scharf unterscheide. Die Bakuba sollen starke äthiopische Merkmale aufweisen. Ihrer Überlieferung nach kamen sie vom Norden; sie sollen vier Ströme überschritten haben, Ubangi, Kongo, Busira und Lukenye. Dieser Überlieferung entspricht die Tatsache, daß ihre Ornamentik der Jorubakunst nahesteht, und zwar mehr als die geographisch nähere Kamerunkunst. So darf man vielleicht schließen, daß sie aus dem Norden abwanderten und jedenfalls das Kameruner Grasland nicht berührten. Es ist eigentümlich, daß die Bakubakunst mehr gemeinschaftliche Merkmale mit der Joruba als der Beninkunst aufweist. Vielleicht können wir darum die Bakubawanderung älter einschätzen als die uns bekannte Beninkunst. Eigentümlich, wo wir starke afrikanische Kunst vorfinden, treffen wir irgendeine Überlieferung, die eine nördliche Herkunft dieser Kunst andeutet. Betrachten wir die Uruasessel auf Tafel 31 und 32, so erinnern wir uns ohne weiteres ähnlicher Schalen und Sessel, die wir aus Jorubaland oder wenigstens dem Motiv nach aus Kamerun kennen. Die Gleichheit der Motive läßt sich nur dadurch erklären, daß diese Völker einmal enger beisammen saßen, was auch die ziemlich gleiche Wanderrichtung der Stämme erweist.

Man mag sich fragen, ob die Kunst der Baluba und vor allem der Bakuba eine Hinterlandkunst ist und in unmittelbarer Abhängigkeit von einer älteren Küstenkunst von Loango und Angola stehe. Gegen diese Annahme sprechen die vor-

handenen Werke der Kongoküstenkunst. Vor allem aber, daß die Bakuba starke äthiopische Merkmale aufzeigen und sich von den Nachbarn schroff abschlossen. Gerade die älteren Küstenarbeiten ähneln am wenigsten den Bakubaarbeiten. Es scheint. daß die vom Nordosten vorstoßenden Bakuba schon ihre Kunst mitbrachten und das Kunstgut der Westküste auch irgendwie von Norden gebracht wurde. Über die Bakuba wurde später ausführlich von Torday berichtet. Ich wage nicht auf die Arbeiten dieses Forschers mich zu stützen, da mir von einem zuverlässigen Ethnologen, der bei diesem Stamm lebte, mitgeteilt wurde, daß z. B. die ganze Chronologie der Dynastie, wie sie Torday anführt, dem jetzigen Lukengo und seinen Räten unbekannt ist. Die Becher auf Tafel 35, 36, 37 sind zweifellos von einem Schädelkult abzuleiten. In diese Becherköpfe legte man wohl Weihegaben. Sehr oft stellen diese ganze menschliche Figuren dar, an denen die Beine verkürzt sind und die Arme dem Gefäß eng anliegen. Oft sitzen die Köpfe unmittelbar auf einem ornamental ausgeschmückten Untersatz. Wie wir in Kamerun oft Doppelmasken antreffen, so auch bei den Bakubas Becher mit zwei Köpfen, die wohl Mann und Frau darstellen. Vom Kopfbecher gibt es unzählige Übergänge bis zum nur ornamental ausgeschmückten Becher.

Im Brüsseler Kongomuseum befindet sich eine farbig gemalte Holzstatue, 139 cm hoch, die zweifellos gleichfalls Bakubaarbeit ist. Sie steht dem Becher Blatt 37 stilistisch recht nahe, ist gröber ausgeführt und der Körper völlig von ornamentierter Tätowierung bedeckt. Diese Statue zeigt, daß neben den Schädelbechern Freistatuen angefertigt wurden, die dem Stil der Kopfbecher entsprachen.

Auf T a f e l 38 u n d 39 ist eine der berühmten Häuptlingsstatuen der Bakuba dargestellt. Soweit mir bekannt, befinden sich in europäischem Besitz zwei Exemplare. Torday berichtet, daß die bei uns abgebildete Statue den Chef der Bakuba Misa Pelenge Che darstellt, der ungefähr 1780 als Häuptling der Bakuba geherrscht habe. Bei beiden Häuptlingsstatuen, der Brüsseler wie der Londoner, fällt die geringe Ausbildung der Beine gegenüber dem massigen Körper auf, was an die Uruaskulpturen, Blatt 27 und 29, erinnert. Die Durchbildung des Gesichts rückt die Statue in die Nähe der Mutterfiguren, die wir aus dem Vatchivokoegebiet kennen. Allerdings scheinen der strengeren Haltung gemäß die Bakubastatuen älter zu sein als die Vatchivokoe-Arbeiten. Wir verwiesen schon darauf hin, daß diese Vatchivokoe-Arbeit einigen Beninbildwerken nahesteht und zaghaft möchten wir die Möglichkeit einer Brücke zwischen Bakuba- und Beninkunst hiermit feststellen.

Auf T a f e l 32, 43 u n d 47 werden Beispiele der Elfenbeinschnitzkunst in Belgisch-Kongo gegeben. Die Statuette einer Kauernden auf Blatt 43 ist ein typisches Thema der Bahuana. Die ornamentale Behandlung der Gliedmaßen führt zu dem kleinen Beninfragment „Kauernder". Die verkürzende Summierung der Beine finden wir z. B. bei der Statue des Bakubahäuptlings, sowie den Frauenfiguren aus Urua. Der Afrikaner stellt oft Frauen dar, zumal die Abstammung mütterlicherseits ihm die Reinheit des Blutes verbürgt.

Die Bahuana besitzen über ihre Statuen recht komplizierte, uns etwas undeutliche Vorstellungen. Diese Statuetten haben zweifellos mit dem Ahnenkult zu tun; denn die Bahuana sagen: „Fetische haben Doshi", d. h. die Fetische sind Doppelgänger der verstorbenen Ahnen. Der Doshi hält sich — so berichtet Torday — in der Luft auf, besucht seine Freunde und sucht seine Feinde heim; er verfolgt seine

Verwandten, wenn seine Leiche nicht das richtige Begräbnis erhalten hat. So verstehen wir ein kurzes Gebet: „Meine Väter, meine Mütter, laßt ab von dem Kinde, daß es ihm wohlergehe".

Die Kleinarbeiten auf Blatt 32 sind außer der kleinen Frauenstatuette Beinschnitzereien der Warega, einem Stamm, der in der Nähe des Tanganjika wohnt. Außer kleinen Elfenbeingesichtsmasken fertigen sie noch größere ähnliche in Holz an. Die Frauenstatuetten auf Tafel 47 gehören der Kleinkunst der östlichen Baluba an. Unschwer erkennt man ihre Zugehörigkeit zu den bereits abgebildeten Holzstatuen aus dem Mamyemagebiet. Es verlohnte sich, einmal die reiche wundervolle Kleinkunst, die im südöstlichen Kongogebiet bis zum Tanganjikagebiet angefertigt wurde, gesondert zu publizieren.

Auf Tafel 44, 45 und 46 bilden wir Tanzmasken ab. Die Maske ist ein altes afrikanisches Bildthema; bereits 1352 sah der arabische Reisende Ibn Batuta Masken und Maskentänze im südlichen Sudan. Dies Thema wurde von den afrikanischen Bildhauern unermüdlich variiert. 46 ist eine Maske aus dem Kasaigebiet. Oft wird an Stelle einer Statuette über der Maske das Totemtier angebracht. Zu Blatt 46 gebe ich erläuternd zwei Legenden vom sankuru über die Entstehung der Masken:

„Einige Zeit, nachdem Samba Mikepe sich mit Kashashi vermählt hatte, bekam diese ein Kind. Eines Tages, da sie das Dorf verließ, um Wasser zu suchen, lief das Kind ihr nach. Sie sagte ihm: ‚Gehe ins Dorf und bleibe bei deinem Vater während ich Wasser suche'. Aber das Kind wollte nicht gehorchen, trotz der Strafen bestand es darauf, ihr zu folgen. Da Kashashi das Kind überwachen mußte, vergoß sie den größten Teil des Wassers auf dem Wege, und war gezwungen zum Fluß zurückzukehren, und noch einmal bestand das Kind darauf sie zu begleiten. Drohungen, Strafen, selbst vom Vater, halfen nichts. Das Kind schrie, heulte unaufhörlich, bis man ihm erlaubte, mit der Mutter zugehen. Kashashi war eine geschickte Frau und während der ganzen Nacht überlegte sie, wie sie das Kind verhindern könne, sie bei der Arbeit zu stören. Schließlich fand sie ein Mittel. In die Schale ihre Celebasse zeichnete sie ein Antlitz mit Farbe und häßlich. Da das Kind ihr nachlief, hielt sie die Calabasse vor ihr Gesicht und drehte sich plötzlich um. Das Kind war erschreckt. ‚Das ist nicht meine Mutter, das ist ein schreckliches Gespenst' schrie es und kehrte eiligst ins Dorf zurück. Das war Kashashi, Erfinderin der Masken."

„Einst lebte in den Wassern ein Geist mit Namen Mashamboy, der das Volk mit einer Krankheit Goji heimsuchte. Die, welche von dieser Krankheit betroffen wurden, verloren das Augenlicht, fielen nieder als wären sie trunken und starben. Da Bo Kona Häuptling war, ging ein Mann mit Namen Bokoboko in den Wald und sah plötzlich diesen Geist. Voller Furcht rannte er ins Dorf zurück und erzählte dem Häuptling, was er gesehen habe. Bo Kona forderte ihn auf, den Geist zu beschreiben. Aber Bokoboko sagte: ‚Er ist so schrecklich, daß ich ihn nicht mit Worten beschreiben kann. Aber gib mir Zeit und Mittel, ich will ihn dir darstellen'. Bo Kona willigte ein, Bokoboko baute eine Hütte fern vom Dorf und begab sich an die Arbeit. Er forderte Baststoff, Vogelfedern und das Fell einer großen Fledermaus. Bo Kona gab ihm die beiden ersten Dinge, befahl den Leuten des Dorfes eine Fledermaus zu suchen und schickte sie ihm, sobald sie gefunden war. So meißelte Bokoboko eine Maske, die Mashamboy vorstellete, er bediente sich dabei zwei verschiedener Bäume, gewann zwei Farben, die eine gelb und die andere schwarz, mit diesen Farben

und der weißen Erde bemalte er die Maske, die er gemacht hatte. Aus dem Baststoff machte er ein ganzes Gewand, womit er sich den Körper bedeckte. Dieses Gewand war sehr anliegend und schmiegte sich genau den Kleidern an. Es bestand aus kleinen Dreiecken von Tuch, die weiß und schwarz gefärbt und aneinander genäht waren. Nachdem er damit zu Ende gekommen war, zeigte er es dem König. ‚Ah' sagte der König, ‚das ist gerade, was ich brauche'. Einige Tage danach verschwand der König. Seine Frauen und Untertanen beweinten seinen Tod und fragten: ‚Wo ist der Nijmi'? Da die Sonne eingeschlafen, erschien ein seltsam Ding im Dorfe, nie vorher hatte man gleiches gesehen, das war der König, mit der Maske Mashamboys bekleidet, aber niemand erkannte ihn. Er zog tanzend einher und verursachte großen Schrecken unter den Frauen und Kindern und endlich verschwand er. Er legte Maske und Gewand im Busch ab, und verbarg sie sorgfältig, Dann ging er wie gewöhnlich bekleidet in sein Dorf, wo er mit großer Freude empfangen wurde. Frauen und Kinder sprachen ihm von dem schrecklichen Gespenst, das sie am vorherigen Tage gesehen hatten. ‚Ich, weiß, was es war. Das war Mashamboy, der uns den Goji gibt. Er kam um zu sehen, ob in dem Dorfe keine quänglichen Frauen und böse Kinder seien. Wenn er solche gefunden hätte, hätte er seine schreckliche Krankheit geschickt. So waren Frauen und Kinder sehr erschrocken, und versprachen ruhig und gehorsam zu sein.' "

Auf Blatt 48 zeigen wir eine sog. Simbayeskulptur, ein Bruchstück, das sich im Berliner Völkerkundemuseum befindet. Man fand in Süd-Rhodesia eigentümliche Steinbauten, elliptische Befestigungen mit konischen Türmen versehen. Der Holländer Dappert berichtet, daß der kaiserliche Palast Simbaboe fünf Meilen westlich von Sofala läge. Der Herrscher dieses Landes, wo vor allen Dingen Goldminenbau betrieben wurde, sei Monomotapa genannt worden, was Herr der Berge oder Herr der Arbeit heiße. Die Nachrichten über dieses Land regten die Phantasie ungemein an. Man glaubte das Goldland Ophir oder Punt entdeckt zu haben. Zunächst nahm man an, daß die Befestigungen von Ägyptern, Phöniziern oder Arabern errichtet worden seien. Jetzt neigt man mehr zu der Ansicht, daß dort Bantubevölkerung gelebt habe, die, um gegen von Norden vordringende Völker und die Buschleute sich zu verteidigen, diese Befestigungen errichtet habe. Jedenfalls fand man bei diesen Ruinen zwei Schädel und einige Knochen und stellte fest, daß die Schädel Bantuschädeln glichen. In diesen Ruinen fand man neben anderen Stücken, wie Topfscherben, Schmuckgegenständen, eine Anzahl merkwürdiger Skulpturen aus Speckstein, die Geier darstellen, welche auf langen steinernen Pfählen sitzen. Die bei diesen Skulpturen gefundenen Gegenstände sollen auf keine ältere Zeit als das 14. Jahrhundert hinweisen. Gerade dieses Bildwerk, das wir an den Schluß unseres Buches stellen, zeigt mit krasser Deutlichkeit die Überfülle der Probleme, die uns bei der Untersuchung afrikanischer Kunst entgegentreten.

Vor solchen Simbabyestücken denkt man an ein gleich rätselhaftes Stück des Berliner Museums, einen alten steinernen Bildpfahl vom Groß-River. Die Tatsache, daß die Simbabyearbeit eine Steinskulptur ist, bietet keinen Einwand gegen die Annahme afrikanischen Ursprungs. Man beachte vor allem das Elentier, das am Sockel der Geierskulptur angebracht ist. Der große Vogel scheint das Elentier mit seinen Krallen zu halten und damit erklärt sich die umgekehrte Stellung des Elentiers. Eines erscheint wichtig. Wir kennen dies Elentier genau aus Buschmannmalereien; man vergleiche mit dem Steinrelief die Buschmannmalereien aus dem Moltenodistrikt, nämlich die Titelbilder der Tongueschen Publikation. Vor allem

aber überrascht die Verwandtschaft dieses Stücks Relief mit ganz ähnlichen Felsreliefs der Buschleute. Stow schätzte das Alter der Buschmannkunst auf fünfhundert Jahre und ein ungefähr gleiches Alter schreiben einige den Simbabyeskulpturen zu. Der Richtungskontrast zwischen Geier und Elentier ist durchaus afrikanisch, wie die Kombination zwischen Freiplastik und eingearbeitetem Relief. Der Reliefteil dieser Skulptur zeigt trotz verschiedener Technik eine enge Beziehung zu Buschmannkunst und die Konzentration einfacher Formen gestattet vielleicht die Vermutung, daß wir in dieser Simbabyeskulptur eine afrikanische Arbeit vor uns haben.

TAFELVERZEICHNIS

Tafel 1. Widderkopf als Schangobild, Joruba, Höhe 30 cm, Holz. Folkwangmuseum Hagen.
„ 2. Ifabrett, Joruba, 50 cm breit, 30 cm hoch, Holz. Sammlung C. E.
„ 3. Links: Schmuckbrett aus dem Grabe eines Schangopriesters, Joruba, 38 cm hoch, Holz. Folkwangmuseum, Hagen.
Rechts: Kauerndes Elfenbeinfragment, Benin, 10 cm hoch. Berlin, Völkerkundemuseum, III C 17373.
„ 4. Reiterstandbild Schangos, Trägerin vermutlich Göttin Oja, Joruba, Höhe 1 m, Holz Berlin, Völkerkundemuseum, III C 27410.
„ 5. Stück einer Holzleiste, Joruba, 30×20 cm. Berlin, Völkerkundemuseum, III C 27235.
„ 6. Frauenkopf, Benin, Bronze, 16. Jahrhundert, 48 cm hoch. Berlin, Völkerkundemuseum, III C 12507.
„ 7. Mädchenkopf, Benin, 16. Jahrhundert, Luschan bezeichnet das Stück als „Kopf eines rachitischen Mädchens mit eingesunkener Nase", Bronze, 15 cm hoch. Berlin, Völkerkundemuseum, III C 12514.
„ 8. Kopf, Benin, Bronze, 15 cm hoch. Berlin, Völkerkundemuseum, III C 12513.
„ 9. Zwei Panther, Bronzerelief, Benin, 30 cm lang, 20 cm hoch. Berlin, Völkerkundemuseum, III C 8486.
„ 10. Panther, Benin, Bronze, 48 cm hoch, 29 cm lang. Berlin, Völkerkundemuseum, III C 10877.
„ 11. Maske, Ekoi, Groß-River, 26 cm hoch, Holz. Berlin, Völkerkundemuseum, III C 12606.
„ 12. Tanzaufsatz, Mann mit Spinne auf dem Kopf, Holz, Kamerun, Landschaft Bafum, Ort Mbang, 29 cm hoch, 22 cm breit. Sammlung C. E.
„ 13 und 14. Kopfaufsatz, Holz, Kamerun, Bamendjo, 67 cm hoch, 52 cm breit. Sammlung Falk.
„ 15. Kopfaufsatz, Holz, Nordwestkamerun, Fungong, 38 cm hoch. Sammlung C. E.
„ 16. Palmölgefäß aus Wum, Landschaft Bafum, Kamerun, Höhe 37 cm, Durchmesser 32 cm. Sammlung C. E.
„ 17. Gefäß aus Wum, Landschaft Bafum, Kamerun, Höhe 36 cm, Durchmesser 31,5 cm.
„ 18. Pfähle der Häuptlingshütte vom Bangu, Kamerun, Länge 3,20 m, Breite 28,5 cm. Sammlung Umlauff.
„ 19. Türrahmen der Häuptlingshütte Bangu in Kamerun, Höhe 1,85 m, Breite 1,23 m. Sammlung C. E.
„ 20. Palaverstuhl aus Bandenkop, Flötenbläser, Kamerun, Höhe 49,5 cm, Durchmesser 47 cm. Sammlung Falk.
„ 21. Kopf, Französisch-Kongo, Pahouinland, Gabon, Höhe 26 cm. Sammlung Paul Guillaume, Paris.
„ 22. Kopf auf ornamentiertem Aufsatz, Vatschivokoe, Belgisch-Kongo, Höhe 33 cm. Berlin, Völkerkundemuseum, III C 778.
„ 23. Fetischfigur der Baschilange, Makabu Buanga genannt, 62 cm hoch. Berlin, Völkerkundemuseum, III C 3246.
„ 24. Trommel der Baluba, 120 cm hoch. Berlin, Völkerkundemuseum, III C 2672.
„ 25. Trommel der Baluba, 100 cm Höhe. Berlin, Völkerkundemuseum, III C 1962.
„ 26. Figur eines Mädchens, Belgisch-Urua, Höhe 48 cm. Sammlung C. E.
„ 27. Weibliche Figur Urua, Tanganjikagebiet, 38 cm Höhe. Berlin, Völkerkundemuseum, III E 1363.
„ 28. Axtgriff Urua, Größe des Kopfes 4 cm. Berlin, Sammlung Dr. Brinkmann.
„ 29. Mädchenfigur Urua, 53 cm Höhe, Holz. Berlin, Völkerkundemuseum, III E 1879.
„ 30. Bogenhalter Uurua, 60 cm hoch. III E 1591. } Holz. Berlin, Völkerkundemuseum.
Bogenhalter Urua, 50 cm hoch. III E 4882. }
„ 31. Sessel, Urua, 57 cm hoch, Holz. Berlin, Völkerkundemuseum, III C 14966.
„ 32. Sessel, Urua, 43 cm hoch, Holz. Berlin, Völkerkundemuseum, III E 6699.
„ 33. Kauernde Frau mit Schüssel vom Moreosee, 55 cm hoch. Brüssel, Kongomuseum.
„ 34. Maske, Urua, 37 cm hoch, Holz. Berlin, Völkerkundemuseum, III E 2453.
„ 35. Becher, Bakongo, Belgisch-Kongo, 20 cm hoch, Holz. Frankfurt, Sammlung Fuld.
„ 36. Becher, Bakongo, Elfenbein mit Holzuntersatz, 15 1/2 cm hoch.
„ 37. Becher, Bakuba, 27 cm hoch, Holz. Frankfurt, Sammlung Fuld.

Tafel 38 und 39. Statue des Misa Pelenge, Chef der Bushongo um 1780, 54,5 cm hoch, Holz. Brüssel, Kongomuseum.
„ 40. Szepter der Bahuana, Belgisch-Kongo, Größe der Figur 23 cm, Holz.
„ 41. Messer, Bakongo, Griff 10 cm lang. Berlin, Sammlung Dr. Brinkmann.
„ 42. a) Kleine Gesichtsmaske, 5 cm hoch, Elfenbein, Stamm der Warega beim Tanganjika.
b) Kniende Frauenstatuette mit Nngula (Rotholzstaub), gefärbtes Elfenbein, Stamm der Bahuana, Belgisch-Kongo, $5^1/_2$ cm hoch. Berlin, Sammlung Dr. Brinkmann.
c) Gesichtsmaske, Elfenbein, Stamm der Warega, Belgisch-Kongo, 4 cm hoch. Berlin, Sammlung Dr. Brinkmann.
d) Löffel, Varega, Elfenbein, 16 cm hoch. Berin, Sammlung Dr. Brinkmann.
„ 43. Kauernde Frau, Statuette, Stamm der Bahuana, Kasai, leicht mit Negula gefärbt, 9 cm hoch. Sammlung C. E.
„ 44. Rechts vom Beschauer Maske, Französisch-Kongo. — Links: Jorubamaske, Holz. Beide im Folkwangmuseum in Hagen.
„ 45. Maske, Belgisch-Kongo, Bapende, Gesichtshöhe 30 cm. Berlin, Sammlung Ganz.
„ 46. Maske, Belgisch-Kongo, Bayaka. Hagen, Folkwangmuseum.
„ 47. Oben: Drei Frauenstatuetten aus Elfenbein mit Ngula gefärbt, Manyemadistrikt, Urua.
Unten links: Elfenbeinplakette, Djumadistrikt, Belgisch-Kongo.
Unten Mitte: Elfenbeinstatuette, Manyema.
Unten rechts: Kleine Gesichtsmaske, Warega.
Sammlung von Garvens, Hannover.
„ 48. Fragment einer Vogeldarstellung, Simbabye, Mashonaland, 47 cm hoch, roter Stein. Berlin, Völkerkundemuseum, III D 3170.

LITERATUR

Bernhard Ankermann: Totenkult und Seelenglaube bei afrikanischen Völkern.
— — Über den gegenwärtigen Stand der Ethnographie der Südhälfte Afrikas.
— — Bericht über eine ethnographische Forschungsreise ins Grasland von Kamerun.
Dr. Schachtzabel: Mündliche Mitteilungen.
von Luschan: Die Altertümer von Benin.
H. Ling Roth: Great Benin.
Pitt Rivers: Antique Works of Art.
Hagen: Altertümer von Benin. 2 Bände.
Paul Gehrmann: Das plastisch-figürliche Kunstgewerbe im Grasland von Kamerun.
Wollf: Bericht über seine Reise in das Land der Bakuba.
British Museum: Handbook to the Ethnographical Collections.
Torday-Joyce: Les Boushonge.
Torday and Joyce: Notes on the ethnography of the Ba-Huana.
Delhaise: Les Warega.
Colle: Les Baluba.
Schmitz: Les Baholoholo.
Trilles: Le Totemisme chez les Fan.
Ellis: The Yoruba-speaking peoples of the Slave Coast of West Africa.
Bent, J. Theodore: The ruined cities of Mashonaland.
R. N. Hall et W. G. Neal: The ancient ruins of Rhodesia.
R. N. Hall: The great Zimbabwe.
R. Pöch: Zur Simbabye-Frage.
Helen Tongue: Bushman Paintings





1



2









4



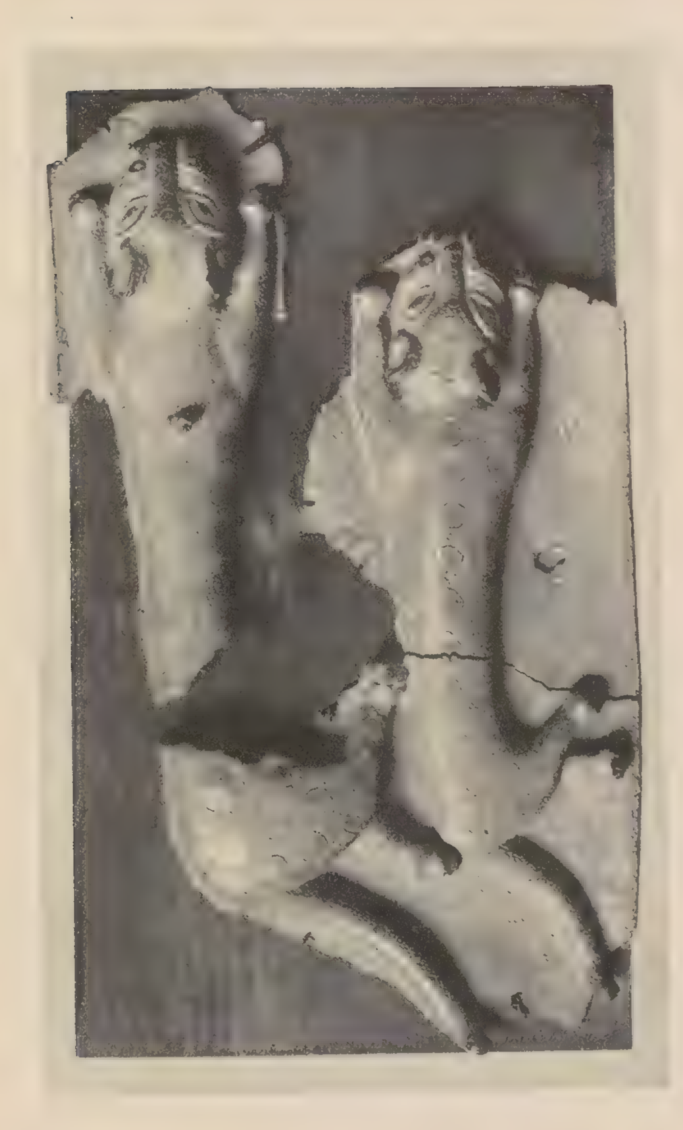


6



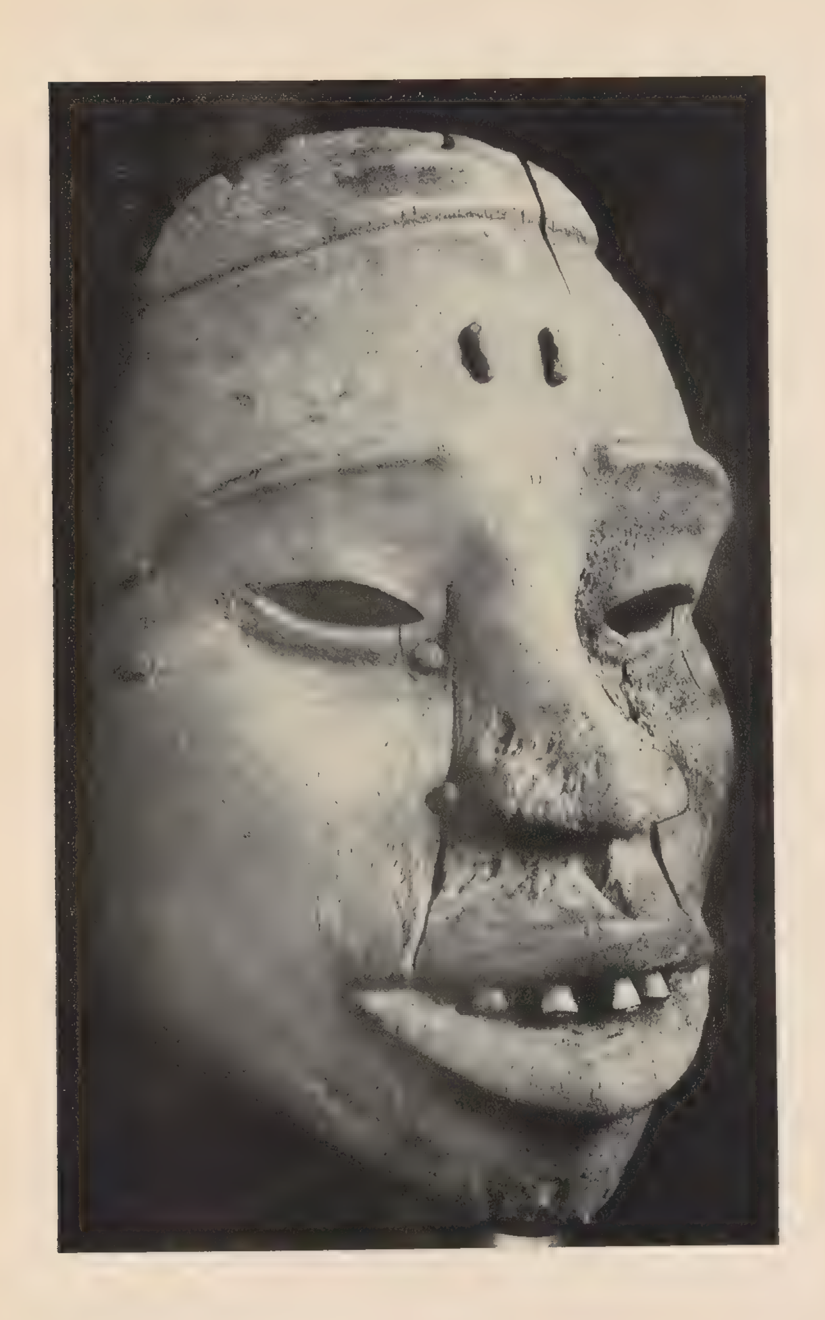
7







10



11



12







15













21











25



